Publicaciones de la Institución Cultural Argentino Germana

ALBERTO HAAS

HISTORIA
DE LA
LITERATURA ALEMANA
MODERNA

De la Revista de la Universidad de Buenos Aires, 2ª serie, sección VI, tomo IV pág. 305 y sig., diciembre de 1928.

BUENOS AIRES
IMPRENTA DE LA UNIVERSIDAD
—
1928



ADVERTENCIA

La Institución cultural argentino germana inicia con esta obra un vasto plan de divulgación cultural germánica. Ella es el resultado de las conferencias dictadas por su autor, el doctor Alberto Haas, en la Facultad de filosofía y letras, durante el curso universitario de 1928. La personalidad del doctor Haas y el éxito de sus clases son la mejor prueba de su mérito excepcional.

Es no sólo la primera historia de la literatura alemana escrita en lengua española sino que lo ha sido deliberadamente para un público de habla castellana.

Cada exposición doctrinaria o histórica, presupone en el lector un cierto número de conocimientos ya adquiridos. Y tratándose, como en el caso presente, de la historia de una literatura que, para su público, es extranjera, el autor debió cumplir una tarea especial, diferente de la del historiador que se dirige a un público alemán. Debió tomar en cuenta la forma en que ciertas nociones sobre literatura alemana han llegado al conocimiento de sus lectores: considerar el hecho de que éstos desconocían una infinidad de detalles familiares al lector alemán y que debía ocuparse ante ellos de obras y escritores hasta entonces casi desconocidos. Por estas circunstancias se vió, pues, obligado a omitir mucho de lo que interesaría a un público alemán y por otra parte a exponer en parte lo que para ese público resultaría superfluo.

El doctor Haas ha considerado que la historia de la literatura alemana debe definir en primer lugar la posición que ésta ocupa en la vida espiritual de la raza.

La vida alemana se caracteriza por una invariable continuidad milenaria que empieza el año 800 y llega, hasta nuestros días. Esa vida

Digitized by Google

y la expresión que ha hallado en su literatura, ha sufrido transformaciones reiteradas durante los once siglos transcurridos desde la fecha de las primeras obras en lengua nacional.

Sin embargo, esas transformaciones doctrinarias y artísticas no afectan la continuidad funcional antedicha. Aun hoy la literatura alemana sirve para exponer ideas sobre religión y sobre la gesta del pueblo. *En los tiempos paganos, folklóricos y, en cierto sentido, prehistóricos de los cuales habló Tácito,* las poesías eran los únicos anales y documentos públicos que poseían los alemanes, *los que, por otra parte, tenían el carácter impersonal de una época en la cual el mito ocupaba el lugar de las múltiples manifestaciones de la vida espiritual moderna. Pero la literatura alemana no ha acompañado la evolución milenaria desde los tiempos del mito pagano hasta la época actual, sino que ha sido uno de los instrumentos más poderosos de esta misma evolución. Ni la conversión al cristianismo, ni la implantación del ideal feudal, ni la difusión de la civilización esencialmente urbana del Renacimiento alemán, habrían podido efectuarse, en la forma que han tenido, sin la cooperación activa y eficaz de la literatura. Esta literatura, ha sido desde un principio arma de combate de la cual los protagonistas de la evolución alemana se han servido para difundir sus ideas, dar forma impresionante a las arengas dirigidas al pueblo y renovar la opinión pública del país. Y cuando a fines del siglo* XVIII *estalló el movimiento literario moderno con la violencia de una revolución intelectual, sus protagonistas se basaron conscientemente en este carácter popular, combativo, de la tradición literaria. Descubriendo la antigua tradición de la estirpe, expusieron sus doctrinas en forma a la vez histórica y folklórica, con propósitos de difusión y de actuación educadora nacional.*

A esta continuidad ininterrumpida, la literatura alemana no sólo debe la conservación de un cierto número de leitmotive *tradicionales, como, por ejemplo, el tema de los Nibelungos, expuesto repetidas veces por autores de las edades antigua, medieval, renacentista y moderna sino, además, su carácter esencialmente descentralizado. La vida pública alemana, desde los tiempos* prehistóricos *hasta los actuales, ha tenido una organización federal y todas las fases que ha recorrido, han tenido un carácter federal en cuanto han sido el producto de las rivalidades regionales y de los desplazamientos consiguientes del centro de gravedad institucional. Cada movimiento ale-*

Digitized by Google

mán, hasta el día de hoy, se ha iniciado en forma regional, pero ha tenido valor sólo en cuanto logró un éxito nacional. Por esta razón el observador extranjero de la vida alemana, frecuentemente la interpreta como un conjunto de fuerzas heterogéneas, irreconciliables entre sí y por tanto destinadas a la desagregación. No se da cuenta, ni puede dársela, del hecho fundamental de que la unidad básica de la vida alemana se basa en el juego de estas rivalidades perpetuas, inextinguibles, pero que se trata de una vida indisoluble e indefectible. Por cierto, la descentralización y el federalismo, han quitado a la vida alemana, tanto a la institucional como a la espiritual, la posibilidad de evolucionar en dirección rectilínea. Pero la han salvado de la uniformidad y la han enriquecido con una diversidad extraordinaria de matices. Le han conferido un carácter enciclopédico pero han mantenido una unión espiritual de la nación que precisamente por complicada resulta singularmente fecunda.

Esto es cierto de la literatura alemana moderna nacida de un movimiento regional, partidista, pero nacional en sus aspiraciones definitivas. Su programa era la regeneración de la estirpe por la creación de una nueva sensibilidad que se referiría tanto a la vida intelectual y sentimental como a la vida política y económica. Era una literatura de interés público que seguía cumpliendo con la misión que se había dado, al mismo tiempo que incorporaba progresivamente todos los aspectos de la vida alemana. Seguía su curso con una lógica interior inexorable, basada en esta unidad funcional de la estirpe. Después de terminada la exposición general de la época moderna por la generación de 1770, la generación siguiente se bifurcó, produciendo dos grandes personalidades literarias, idénticas en cuanto a su método y sus procedimientos, diferentes en cuanto a las conclusiones finales de su arte y pensamiento. Eran Hoelderlin, el creador de la nueva tradición laica, y Novalis, el creador de la nueva tradición religiosa o clerical, de modo que estos dos prohombres de la literatura alemana moderna siguen poseyendo, hasta el día de hoy, una alta actualidad potencial.

El doctor Alberto Haas expone el nacimiento de estas tradiciones al principio de la época moderna, así como su evolución posterior durante el siglo XIX y el actual. Demuestra al mismo tiempo, cómo el fundador de esta literatura moderna alemana, Goethe, junto con Novalis, Hoelderlin y los demás iniciadores del movimiento moderno, sólo han

Digitized by Google

continuado y renovado la tradición anterior; cómo este movimiento influyó sobre la vida pública alemana; cómo sufrió las influencias de esta vida pública y cómo, por fin, la inmensa evolución nacional alemana produjo la situación literaria y general contemporánea.

Por tratarse, como se ha expuesto más arriba, de una serie de conferencias, no ha sido posible evitar en determinados capítulos, repeticiones de conceptos y aún de estudios a que la forzosa diversidad del público obligan al conferenciante. No obstante este inconveniente se ha preferido conservar a la obra su característica especial a efectuar revisiones que lógicamente la cambiarían.

Digitized by Google

Historia de la literatura alemana moderna

INTRODUCCIÓN

El carácter de la literatura alemana. — El origen del idioma y del estado alemanes. — El origen del historismo actual. — El folklore alemán precristiano. — Las epopeyas cristianas de la literatura antigua alemana. — La edad media, la epopeya y la poesía lírica caballerescas y la epopeya folklórica. — El renacimiento y la novela « picaresca ». — Las grandes corrientes del siglo XIX.

El carácter de la literatura y poesía alemanas ha sido definido en forma insuperable por uno de los primeros observadores extranjeros que se ha ocupado de ellas. El célebre escritor romano Tácito dijo por el año 100 : « Las poesías son los únicos anales y documentos públicos que poseen los alemanes. » Y agregó : « En sus poesías relatan sus ideas sobre religión y la gesta del pueblo, personificada en los mitos biográficos de sus prohombres. »

Desde el tiempo en el cual estas líneas fueron escritas, han pasado más de mil ochocièntos años. La poesía alemana, entre tanto, ha perdido su carácter puramente folklórico. La religión pagana ha sido substituída por el cristianismo, y el mito biográfico por la historia científica y metódica. Junto con el cristianismo, los alemanes han adoptado el dogma de la civilización europea, de origen grecorromano. Pero, a pesar de estas hondas transformaciones, la literatura y poesía alemanas han conservado su carácter esencialmente popular. Hoy, como entonces, siguen siendo la exteriorización directa e integral de la vida y la gesta espirituales de la nación. Por cierto, esta vida espiritual ha sido purificada por los altos ideales de la vida cristiana y por la distinción intelectual de una tradición erudita, basada en los documentos de la antigua civilización griega, la que fué creada por esta admirable nación que, según dijo Goethe, « entre todas las razas del mundo ha soñado en la forma más acabadamente hermosa con el sueño de la vida ». Pero aun hoy, la literatura alemana tiene un carácter esencialmente colectivo y popular. Da forma artística a los postulados del pueblo, se dirige al pueblo y no a un gremio de eruditos y, hasta en su técnica, ha adoptado las formas esenciales del folklore.

Digitized by Google

El mismo nombre de la raza y de su idioma da fe de este hecho. En realidad, la voz « alemán », usada en español, designa únicamente a los habitantes del sudoeste de Alemania, los *Allemannen*, como se llaman aún hoy, mientras el nombre que la raza misma se ha dado, *deutsch*, significa « del pueblo » o « popular ». Esta voz *deutsch*, la encontramos ya en el primer período conscientemente literario de la literatura alemana, así como, por ejemplo, en el libro de actas del convento de Lorsch, en el año 786; y en un célebre decreto de Carlomagno, fechado en el año 803, se insiste en la necesidad de predicar el evangelio en la diútisca lingua.

El idioma popular alemán no ha sido creado o impuesto a la nación por los representantes eruditos de las instituciones reinantes, así como ha sido el caso en la mayoría de los países que forman parte de la gran comunidad europea o, como se tiene que decir hoy, europeo-americano-australiana. Al contrario, en Alemania, las instituciones públicas han sido el producto de una entidad nacional anterior, basada en el idioma y, por ende, en la literatura. Cuando los alemanes hicieron su primera aparición en la historia, es decir, hace unos dos mil años, ya formaban una unidad espiritual, basada exclusivamente en la posesión de un idioma común. Ocupaban entonces el mismo territorio como hoy y hablaban una lengua de la cual el alemán contemporáneo desciende en línea directa. Mucho más tarde, sólo en 843, el estado alemán fué establecido, reuniendo como entidad institucional a una estirpe formada por una comunidad del idioma, entonces ya secular o, probablemente, milenar. De este modo, el estado alemán, desde un principio, tuvo que reconocer la preexistencia de la unidad espiritual de la estirpe y su carácter esencialmente linguístico. La tradición literaria, o como folklore o como literatura propiamente dicha, recibió de este modo su sanción institucional por el estado. Pero era el hecho primario del cual proceden todas las instituciones públicas como hechos de rango secundario. El idioma y la literatura habían sido la causa de la vida institucional alemana, la cual, antes de establecerse, había sido objeto de discusiones generales, de carácter forzosamente popular e ideológico. Además, este estado alemán, desde un principio, se halló en la obligación de respetar las tradiciones populares y su expresión en los diferentes dialectos regionales, de modo que tuvo que adoptar la forma correspondiente del federalismo.

Por todas estas razones, las letras, en la vida alemana, siempre han sido arma de combate y de discusión popular pública. Siempre se han puesto al servicio de los grandes movimientos populares y han sido la materialización artística de los anhelos y las aspiraciones que conmovieron el alma popular. La conversión de los antiguos alemanes al cristianismo sólo era posible por la prédica del evangelio en la diútisca lingua y por las grandes epopeyas populares en las cuales los cantores del pueblo celebraron la gesta del Salvador. La civilización grecorromana sólo ha podido llegar a formar el fundamento de la vida intelectual alemana porque, desde muy temprano, los poetas expusieron en sus versos, escritos en la lengua del pueblo,

Digitized by Google

la historia antigua al mismo paso con la historia sagrada, así como lo hicieron los autores de la *Canción de Alejandro Magno* o de la *Eneit* en la edad media. De este modo, los elementos básicos del cristianismo y de la civilización grecorromana fueron amalgamados con los recuerdos de los antiguos mitos y los de los primeros tiempos de la historia nacional. Así, por ejemplo, la saga de los Nibelungos, los incidentes de la lucha secular que los alemanes tuvieron que sostener contra los Hunos y, por fin, la ideología cristiana formaron, en el medioevo, un conjunto orgánico, conservado por la literatura tanto folklórica como literaria. Y en la actualidad, en nuestra época caótica de luchas económicas, espirituales y nacionales, todos los problemas, provenientes de los antagonismos partidarios, siguen hallando su expresión inmediata en la literatura.

Resulta de esta situación especial que la literatura alemana y su historia no se pueden comprender sin un conocimiento de la vida espiritual e institucional alemana. La tarea de relatar la historia de una literatura para un público extranjero, que ya en sí misma es bastante difícil, se complica, con este motivo en alto grado, cuando se trata de la alemana. Para cumplir con ella es necesario demostrar hechos históricos que son familiares al público alemán, pero que, evidentemente, son desconocidos en el extranjero. Surge el peligro de que el historiador se pierda en interminables enumeraciones de acontecimientos o en confusas descripciones de situaciones ya liquidadas. Y sólo se puede evitar este peligro limitando la exposición histórica a las grandes líneas de la evolución colectiva y a la actuación de las personalidades literarias verdaderamente dinámicas.

Al mismo tiempo, el historiador se ve en la obligación de mencionar e interpretar con igual serenidad y prolijidad todas las grandes corrientes espirituales que se han manifestado en la evolución europea a la cual pertenece, como elemento integral, la literatura alemana. En los tiempos antiguos tiene que indicar los elementos paganos, entonces en pugna contra la fe cristiana. En la edad media tiene que explicar el origen a la vez cristiano, caballeresco y mitológico de los conceptos literarios. En la edad moderna, tiene que referirse a las ideologías de nacionalismo, cosmopolitismo, socialismo, liberalismo, cristianismo y panteísmo que constituyen la esencia de las grandes discusiones contemporáneas. Todas estas ideas, expuestas por los autores literarios alemanes, con la entereza de una literatura de vanguardia, han de ser demostradas con la misma exactitud y con esta veracidad que es el más alto deber del historiador. Evidentemente, la interpretación de estas doctrinas contradictorias, no tiene el significado de que el historiador se identifique con ellas. Tampoco los lectores tendrán la misma simpatía a todo cuanto ha sido enunciado por los portavoces de la gran contienda espiritual. Cada una de estas doctrinas tendrá sus adversarios y sus partidarios, ambos igualmente convencidos. Sin embargo, la historia no puede ser ni partidaria, ni inexacta, ni incompleta. Ha de ser verídica, serenamente imparcial, y ha de mantenerse a la altura del espíritu cientí-

Digitized by Google

fico y desinteresado que siempre ha caracterizado las discusiones e investigaciones intelectuales.

La literatura alemana moderna, incluso la contemporánea, debe su origen y carácter al movimiento espiritual que fué iniciado entre los años 1760 y 1770 por la juventud alemana y que ha sido calificado por su protagonista, Goethe, de « revolución literaria ». Caracterizando el movimiento de 1770 de este modo, Goethe quiso decir que sus manifestaciones han sido puramente literarias, pero no quiso decir que hubiese tenido fines exclusivamente literarios. Al contrario, el movimiento de 1770, a pesar de su forma puramente literaria, era, en cuanto a sus conceptos fundamentales y sus finalidades ulteriores, de trascendencia francamente universal. Estos jóvenes, en medio de su delirio creador y sus ilusiones utópicas, pretendían a lo que hoy llamaríamos una revisión total de todos los valores tradicionales y convencionales. Su ambición era, por cierto, la reforma de las letras, la estética y las artes. Pero, además, aspiraban a una reforma incondicional del traje habitual, de las costumbres de la vida diaria y, con intensidad igual, de todos los conceptos sobre la historia, la religión, la vida económica y política e institucional bajo todos sus aspectos. Proclamaron un programa universal, enciclopédico de reformas. Preconizaban el ideal de una renovación completa de la vida. En fin, eran implacables enemigos de todas las tradiciones, instituciones y rutinas, entonces existentes. Echaron así las bases de una nueva ideología y sensibilidad complejas, dejando a las generaciones posteriores la tarea de desarrollar y definir sus conceptos fundamentales, expresados muchas veces en forma sumaria, alusiva, fragmentaria o embrionaria. La generación de 1770, después de una brillantísima actuación, se desbandó pronto. Le siguió inmediatamente una nueva generación, generalmente llamada la primera escuela romántica por los historiadores de la literatura alemana, para continuar la obra en el punto exacto en el cual sus antecesores la habían abandonado. Lo mismo hizo, pocos años después, la llamada segunda escuela romántica y lo mismo hicieron las generaciones siguientes que actuaron en el transcurso del siglo XIX. Y aun los movimientos contemporáneos, como el naturalismo de 1890 o el expresionismo actual, no han sido sino la continuación de esta gran evolución, inaugurada por la generación de 1770.

El movimiento de 1770 ponía la forma literaria a la disposición de la evolución nacional en todas sus dependencias. Se basaba, no en un concepto puramente estético, sino en una aspiración sociológico moralista. Los protagonistas de este movimiento no eran literatos en el sentido de la fórmula del arte por el arte. Eran propagandistas militantes que, por razones especiales del momento, se sentían obligados a adoptar la forma literaria, para los fines de una prédica de intelectualismo social, confiriendo a esta forma una trascendencia singular y transformándola de modo que correspondiese tanto a las necesidades estéticas como a sus inspiraciones científicas, eco-

Digitized by Google

nómicas, religiosas y políticas. No quisieron crear una literatura como, por ejemplo, las de « la ciudad y corte » de Madrid o París, eruditas o destinadas a la glorificación de una situación institucional hecha y triunfante. Siguiendo la antigua tradición de la literatura alemana, reivindicaron para las letras el privilegio de la iniciativa en la evolución del institucionalismo. Y lo conquistaron o reconquistaron con tanto éxito que, hasta el día de hoy, la literatura ha sido y sigue siendo una de las fuerzas determinantes en el desarrollo de los hechos históricos y la evolución nacional.

Los miembros del movimiento de 1770 igual como los de las llamadas escuelas románticas, se daban cuenta de que su « revolución » no era, en realidad, sino el restablecimiento de la antigua tradición, interrumpida por el seudo clasicismo. Investigaban, a la vez, las causas a las cuales se debían la decadencia y degeneración modernas, es decir, de su época, y el verdadero significado de la civilización antigua. Substituían el absolutismo doctrinario del seudoclasicismo por el dogma de la evolución histórica. Comprendían y admiraban la civilización griega como una de las más perfectas manifestaciones dentro de esta evolución europea. Pero la interpretaban en forma nueva, con el espíritu relativista del evolucionismo y, basándose en este concepto, volvían a descubrir la historia europea y la alemana. Descubrieron, especialmente, la literatura alemana de las grandes épocas anteriores. Hallaron, en sus investigaciones, primero, la época del renacimiento, en la cual descubrieron la poesía candorosa de los maestros cantores y, algo más tarde, las grandes novelas « picarescas ». Después, se enteraron sucesivamente de los grandes monumentos, producidos por la literatura y las artes alemanas de la edad media : las catedrales y los ayuntamientos de estilo gótico, las epopeyas folklóricas como la de los Nibelungos, las epopeyas caballerescas como Parsifal y Tristán. Pocos lustros más tarde, la edad antigua alemana fué descubierta, con sus catedrales de estilo bizantino y sus palacios de estilo románico con su importantísima prosa científica alemana y sus grandes epopeyas cristianas. Finalmente, las investigaciones llegaron hasta la edad folklórica precristiana y descubrieron sus cantos líricos, dirigidos como fórmulas de hechizo a los dioses, y los escasos restos del « romancero » heroico de estos tiempos. Reanudaron, de este modo, la tradición más que milenaria de la estirpe y renovaron su espíritu, materializado en la producción literaria o folklórica de unos doce siglos.

Del folklore alemán precristiano sólo existen escasos restos genuinos. Probablemente, esta poesía pagana, prehistórica en el mismo sentido como la de Homero, ha sido recopilada en una forma completa a principios de la era cristiana alemana. La tradición atribuye esta iniciativa al gran emperador Carlomagno. Pero el romancero y cancionero folklóricos, entonces recopilados, han sido intencionalmente destruídos, por razones fáciles de comprender cuando se toman en cuenta las necesidades espirituales que se producían en el seno de la nación recién convertida al cristianismo. Lo

Digitized by Google

poco que poseemos lo debemos a algunos frailes desconocidos que, clandestinamente, han apuntado coplas y romances que, a pesar de ser prohibidos, eran objeto de su cariño. Sin embargo, bastan para conocer el carácter de esta poesía primitiva; y hasta se hallan entre estos fragmentos algunas poesías de alto valor estético.

En cuanto a las coplas líricas, contienen en su mayoría fórmulas paganas de hechizo en las cuales se menciona a los dioses como Wodan o a las Walkirias. Generalmente son breves y empiezan por unas pocas líneas de carácter épico. Relatan un episodio anecdótico de la vida de los dioses y agregan la fórmula de hechizo empleada en esta oportunidad por ellos. De mucho mayor extensión y de muy alto valor estético es un romance antiguo folklórico, conservado en esta forma, la llamada *Canción de Hildebrando (Hildebrandslied)*.

Es un fragmento épico, del cual faltan sólo los versos finales. Relata con vivacidad dramática y con mucho vigor el combate entre Hildebrando y su hijo Hadubrando. Hildebrando es un guerrero alemán quien, hace varios lustros, se ha refugiado junto con otros en el país de los enemigos seculares de su raza, los Hunos. Llegado a la edad madura, Hildebrando obtiene el permiso de regresar a la patria lejana en la cual ha tenido que abandonar a la esposa y su hijito. En la gran carretera encuentra a un joven guerrero alemán que lleva, en su escudo, el blasón de la familia. Adivina que ha de ser su propio hijo, Hadubrando. Quiere darle el abrazo paternal y le ofrece regalos amistosos, pero Hadubrando sólo comprende que se halla frente a un hombre vestido y armado a la usanza de los Hunos. Convencido de que su padre ha fallecido en el destierro, contesta con palabras de odio y provocación. Dice: « con la lanza voy a recibir los regalos que me prometes, punta contra punta. Eres un viejo Huno, inmensamente astuto; quieres engañarme con tus palabras; quieres echar tu lanza contra mí; eres un viejo lleno de las peores picardías. » Por fin, Hildebrando ha de aceptar el reto de quien sabe es su propio hijo; y empieza la pelea. El romance que principia con el relato del encuentro, se interrumpe en este punto, después de haber mencionado, en forma indirecta, la historia anterior de ambos personajes. Por otros fragmentos de poesías, conservados algo más tarde, sabemos que el padre, para defender su vida y su honra, ha de matar al hijo.

Este romance es de carácter puramente folklórico, es decir, que no tiene la forma literaria que los recopiladores eruditos solían dar a los poemas que recogían de la tradición oral, y que, ordinariamente, combinaban con otros, para formar epopeyas de mayor aliento. Pertenece, de este modo, a un período en el cual la idea moderna de la literatura aun no existía. Es el relato de un incidente aislado y, en cuanto a su técnica, desconoce la prolijidad con la cual los poetas épicos o los recopiladores posteriores suelen narrar los acontecimientos. El romance relata únicamente el encuentro de los dos guerreros, su diálogo violento y la lucha, mencio-

Digitized by Google

nando los acontecimientos anteriores sólo en forma indirecta y casual.

La forma folklórica del poema épico ha sido conservada, hasta cierto punto, por el mayor poeta de la primera época de florecimiento literario propiamente dicho, que coincide con la conversión de los alemanes al cristianismo y la fundación del estado alemán en 843. Es el periodo de la literatura antigua alemana y sus poemas están escritos en lo que los filólogos llaman el antiguo alemán. Las dos obras sobresalientes de esta época son dos grandes epopeyas que ambas relatan la vida de Jesucristo. De ellas, la una, *Der Christ (El Cristo)*, es la obra de un fraile erudito que se llamaba Otfried y que era en el año de 861 rector de la escuela del convento de Weissemburg en Alsacia. Su poema, importantísimo por las inovaciones métricas y técnicas, tiene un interés literario inferior a la epopeya *El Salvador (Heliand)*, escrita en estilo popular hacia el año 830 por un autor de nombre desconocido. Sólo sabemos que el mismo poeta también escribió un poema sobre el antiguo testamento del cual poseemos unos pocos fragmentos aun discutidos.

El autor de esta epopeya se sirve de la vieja técnica tal como se halla en la *Canción de Hildebrando*. No emplea la rima sino la aliteración. Se sirve de la antigua terminología épica y de sus fórmulas rígidas. No presenta un relato continuo y prolijo, sino una larga serie de breves romances. Pero, sobre todo, es un verdadero poeta y tiene el sentimiento instintivo de la belleza, tanto en su lenguaje como en su profunda ideología. Para él, el problema era, comprender e interpretar el significado de una nueva religión en la cual el instinto guerrero y heroico ha sido substituído por el amor al prójimo. Lo resuelve atribuyendo al «Salvador» una personalidad esencialmente heroica. Es el hijo predilecto de Dios, del más poderoso entre los reyes, poseedor de fuerzas ilimitadas que le han sido conferidas por el Padre. Vive en un mundo que es cristiano, pero no tanto en una *civitas dei* según el derecho canónico romano, sino en una comunidad según el antiguo derecho consuetudinario. Igual a la costumbre de los capitanes precristianos alemanes, reúne a su derredor un grupo de paladines o discípulos a quienes enseña el verdadero significado del heroísmo que es de índole moral. Les explica que, para él, sería empresa más fácil resistirse a sus adversarios romanos y judíos. Pero esto no es su misión. No aspira al gobierno político-militar de las gentes y lo considera como propio a un concepto vulgar. Busca, a la vez, el dominio sobre las almas y sobre sí mismo. Encuentra que la renuncia a los bienes exteriores y el sacrificio de su vida son una forma infinitamente más alta de heroísmo, conforme con la misión que le encargó el dueño omnímodo del universo. El poeta, hijo de una raza impulsiva, vigorosa y arrogante, establece un ideal de fuerza heroica moral, interpretando el cristianismo como la fe en la superiodad del alma y del poderío espiritual. Se dirige al orgullo y la energía desbordante de su público, para enseñarle la exaltación por la humildad y el heroísmo de la abnegación. Y lo hace en un len-

Digitized by Google

guaje formado en la escuela de la poesía popular heroica, con los mismos términos y versos con los cuales los cantores paganos habían relatado las proezas de los navegantes y jinetes que conquistaban reinos y saqueaban ciudades florecientes.

Al lado de una producción poética bastante extensa, esta primera época de florecimiento literario ha dado origen también a una importantísima literatura científica en prosa alemana. Los centros de estas actividades eran la academia formada por Carlomagno en Aachen (Aquisgrán) y, en grado aún mayor, los claustros conventuales, especialmente los de Fulda y Sankt Gallen. Entre los frailes benedictinos, autores de prosa científica alemana, se destaca en forma singular Notker Teutonicus. nacido en 950 y muerto el 29 de junio de 1022, a quien debemos, además de varias traducciones de importantes obras latinas, un tratado original sobre lógica, en alemán, y un diccionario o glosario latinoalemán.

Desde el siglo XI, la vida económicopolítica europea, y con ella la alemana, se transforma paulatinamente, trasladándose el centro de gravedad institucional y espiritual de los claustros a los castillos de la naciente nobleza feudal. El movimiento llega a su apogeo en los siglos XII y XIII, y simultáneamente se produce una nueva época de florecimiento, la segunda, en la historia de la literatura alemana.

Esta literatura ya no está más escrita en el alemán antiguo sino en un idioma, transformado de tal modo que, por cierto, habría sido incompresible para los contemporáneos de Carlomagno, así como el idioma medieval alemán no es comprensible para los contemporáneos de hoy.

Durante la edad media hay que distinguir, en la literatura alemana, dos movimientos esencialmente diferentes. El uno es de carácter mundano y erudito. Su público lo forman las capas sociales superiores, los caballeros y el clero. El otro, de temperamento folklórico, ha sido apreciado tanto por el pueblo como por la gente ilustrada.

En la literatura caballeresca, las epopeyas ocupan un sitio singular. Su tema preferido son los episodios de la historia antigua y las leyendas de procedencia española o bretona del Gral y de Artus, transmitidas a la colectividad europea por los *trouvères* de la isla de Francia. Entre estas obras se destacan, en la literatura alemana *Parsifal* de Wolfram von Eschenbach, himno místico dedicado a las glorias de la fe cristiana y la eucaristía, y *Tristan und Isolde* de Gottfried von Strassburg, apología ardiente de la sensualidad desenfrenada. Estas epopeyas pueden ser definidas como novelas de caballería en versos rimados, escritas por gente de la sociedad para un público distinguido. De origen extranjero es también la poesía lírica de los ambientes caballerescos en la cual predomina la influencia de los « trovadores » de la Provenza. Sin embargo, la poesía lírica caballeresca alemana conserva en alto grado la tradición del país. De este modo ha producido, desde un principio, obras de mayor originalidad ; y en su evolución posterior, varias individualidades de poetas líricos han surgido de la clase caba-

Digitized by Google

lleresca. Entre ellas sobresale Walter von der Vogelweide, formidable personalidad literaria, también en el sentido que atribuímos hoy a esta palabra, con sus poemas de amor, a veces poco convencionales, con sus canciones religiosas como las de la cruzada en la cual ha tomado parte, y, especialmente, con sus coplas políticas violentísimas. Es un poeta individual porque no canta sino lo que ha visto y sentido personalmente y porque prescinde de las fórmulas convencionales de sus contemporáneos.

Walter von der Vogelweide había nacido entre 1165 y 1168 y murió probablemente en 1230. En esta época, la vida política alemana estaba ocupada por dos problemas: el de la unión nacional y disciplina dentro del estado federal, y el de la lucha entre el papa y el emperador. Ya en siglos anteriores, el problema del estado laico o de la supremacía eclesiástica había tenido una importancia especial en Alemania porque el rey alemán, elegido por los votos alemanes, tenía el derecho de hacerse coronar como emperador romano por el papa. Ya en 919, el rey Enrique I, después de su elección, rechazó la unción que le fué propuesta por el arzobispo Heriger de Maguncia, renunciando a la vez la corona imperial, por la razón de que consideraba la elección de un rey por los votos libres de la nación como asunto puramente civil. En los tiempos de Walter von der Vogelweide, el antagonismo entre el rey o emperador y el papa había llegado a la intensidad de una guerra civil y, además, se había complicado por problemas de política federal alemana. Walter von der Vogelweide militó en las filas del rey, es decir, era, en términos modernos, un poeta unitario y anticlerical. Y manifestó sus convicciones en versos a la vez hermosísimos y violentísimos.

De la poesía lírica y épica caballeresca se hallaba separada como por un abismo la poesía popular folklórica. De ella poseemos algo como una docena de grandes epopeyas y un gran número de coplas líricas. La obra más célebre del género épico es la llamada *Canción de los Nibelungos (Nibelungenlied)*.

Por cierto, la forma en la cual estas epopeyas populares han sido conservadas, no es la folklórica, si usamos este término según el significado que le ha dado la crítica moderna. El folklore es una poesía exclusivamente oral. Poseemos del verdadero folklore sólo los trozos recopilados por los filólogos según el método severo de la crítica moderna. Quizá la antigua *Canción de Hildebrando* puede ser considerada como una de estas recopilaciones exactas. En cuanto a las epopeyas folklóricas antiguas y medievales, han llegado a nuestra edad en la forma que les fué dada por gente letrada en épocas que aun desconocían el concepto moderno de la propiedad y originalidad literarias. Estos recopiladores han recogido un cierto número de poemas épicos, relativamente breves, los han reunido en grupos que trataban varios aspectos del mismo tema y los han fundido en largas epopeyas escritas. Han conservado el ritmo, la técnica y hasta el alma del folklore en cuanto a los « romances » individuales que transcribieron. Pero,

Digitized by Google

al fin y al cabo, han transformado las canciones originales, tales como las habían oído recitadas por los cantores o aedos profesionales — por el *Spilmann* de la edad media alemana — « completando » estos romances primitivos por introducciones, transiciones y « correcciones » prolijas. De este modo se han formado las grandes epopeyas de Homero como recopilación unificada del folklore griego « prehistórico ». Y en la misma forma, las epopeyas alemanas folklóricas medievales no son productos del folklore genuino, sino adaptaciones de poemas épicos folklóricos, hechas por aficionados eruditos que tenían carácter de poeta.

La epopeya popular de los *Nibelungos*, aun en la forma que poseemos, ofrece un ejemplo interesantísimo de la manera cómo, por crecimiento vegetativo, en la vida espiritual de una raza la tradición sigue creando estratificaciones sucesivas. El poema es el producto de una amalgamación de las ideologías y los relatos históricos de varios siglos que han sido acumulados del mismo modo como ocurre en el crecimiento de las formaciones geológicas, superponiendo capa sobre capa. El argumento de la epopeya parece un producto genuino de la imaginación poética, colocada en plena civilización medieval. Pero, examinado de este modo, el poema contiene contradicciones singulares, y, por decir así, grietas, inexplicables para quien desconoce sus orígenes. Se vuelven comprensibles, en parte, cuando se toma en cuenta que el poema, además, contiene recuerdos de la exterminación de los Burgundos que, en el año de 437, habían sido aniquilados por los Hunos. El viejo cronista dijo sobre esta catástrofe las pocas y lúgubres palabras : « Los Hunos destruyeron al rey Gundahari (Gunther) junto con su pueblo y toda su estirpe. Fueron masacrados por ellos veinte mil Burgundos. » Además, la persona de Chriemhilda corresponde a la Hildico de la historia, joven alemana que se casó con el rey de los Hunos, Atila, para asesinarlo en la noche de su boda. Pero, analizando aún más detenidamente, se llega al conocimiento de que, además, intervienen en el poema recuerdos de la vieja mitología alemana pagana, así como la lucha entre Sigfried y el dragón. Se comprende, entonces, que el caballero feudal Sigfried, hijo del rey de Neerlandia, esposo de la hermana del rey de los Burgundos, y en esta forma cuñado de la reina de los Burgundos, Brunhilda, es, en el fondo, el hijo del dios Wodan que habría tenido que casarse con una Walkiria, Brunhilda. Pero, bajo la influencia de un filtro, ha preferido casarse con Chriemhilda, traicionando a Brunhilda, provocando de este modo su muerte propia, la de la Walkiria Brunhilda y la de todos los dioses y héroes, para que estalle el incendio del universo y para que, después, venga el reino ideal del dios salvador Baldur. Y, aun detrás de esta narración mitológica, se hallan las viejísimas ideas religiosas con las cuales los primitivos habían simbolizado las fuerzas de la naturaleza : los rayos del sol primaveral que, personificadas como un joven héroe, cortan con espadas de luz y calor la coraza — en antiguo alemán *brünne* — de hielo en la cual quedó encerrada la tierra invernal.

Digitized by Google

Pero toda esta amalgama de nuevos y viejos conceptos se mueve gallardamente en un ambiente abigarrado de altanería y gloria medievales, donde pasan las figuras venerables de los obispos, donde salen los caballeros magníficos, lanza en ristre, donde sonríen las pálidas damas de estirpe real y donde todo, el amor y la alegría, han de terminar en forma trágica, con lágrimas y llantos, en medio de las llamas y la sangre vertida.

Terminada la época de los caballeros, vino la de los comuneros como próxima etapa en la evolución europea. Sin embargo, si el movimiento de los municipios autónomos era común a todas las naciones europeas, tuvo en cada una de ellas un fin diferente. En Inglaterra sirvió para afianzar el parlamentarismo, extendiendo a las comunas los derechos concedidos a los barones después de la batalla de Runymede. En Italia produjo el florecimiento magnífico de las repúblicas soberanas de Florencia, Venecia y otras. En España terminó con la derrota de los comuneros y la implantación de la monarquía absoluta moderna. En Alemania produjo, primero, el florecimiento de las letras y artes en varias ciudades, como por ejemplo Nuremberg, para pronto asumir el carácter de una contienda religiosa, y para terminar en la horrible tragedia de una guerra civil de treinta años.

Entre los poetas alemanes de esta época, los llamados maestros cantores tienen una fama mundial que deben en gran parte al admirable poema dramáticomusical de Richard Wagner. Sin embargo, por honrados, sinceros y estudiosos que hayan sido estos miembros de las corporaciones de zapateros, sastres, tejedores, etc., por importante que haya sido su influencia cultural y política, los grandes autores de la época no pertenecieron a sus gremios. Hay que buscarlos entre los portavoces de la inmensa contienda que, basada en el conflicto religioso, sacudió primero las almas y después la vida política alemanas.

Examinando estas obras desde un punto de vista exclusivamente literario, es decir, prescindiendo de idiosincrasias religiosas y políticas, hay que confesar que tanto en el bando católico como en el protestante, abundaban los grandes talentos, todos esencialmente polémicos, pero que entre ellos sobresale como poeta y prosista Martín Lutero. Ha escrito un número relativamente corto de poesías, las unas místicas, otras propagandísticas que, en su mayoría, siguen viviendo hoy, aun fuera de los círculos religiosos o protestantes. Ha sido uno de los grandes oradores populares cuya palabra fascinante solía reunir en las plazas públicas y los campos abiertos millares y millares de personas apasionadas por su verbo. Y, por fin, ha creado una nueva prosa alemana que, a pesar de haber sido instrumento de propaganda políticorreligiosa y a pesar de haber servido en sus principios sólo a uno de los bandos de la gran contienda, finalmente ha sido adoptada igualmente por católicos y protestantes y hasta por los que no eran ni lo uno ni lo otro.

La violencia y el apasionamiento de la disputa políticorreligiosa eran tales que una solución pacífica del gran problema resultó imposible. Estalló una

Digitized by Google

guerra civil, conocida como la guerra de treinta años, en la cual han participado no sólo la mayoría de los estados federales alemanes sino también las naciones vecinas. Durante treinta años consecutivos, las aldeas y los municipios alemanes fueron cercados, conquistados e incendiados por tropas alemanas, suecas, danesas, francesas y de otras nacionalidades. Algunas ciudades importantes como Magdeburg fueron varias veces presa de las llamas. En pos de los ejércitos beligerantes se habían formado cuadrillas de ladrones y saqueadores profesionales que robaban, incendiaban y mataban sin distinción de fe o de credo político. En muchas partes del país, la población dejó de labrar los campos y se fugó al monte, donde vivía en forma precaria como hombres primitivos. Ciudades florecientes desaparecieron casi sin dejar huella y sin que hayan sido reconstruídas más tarde. Todo lo que había existido como riqueza material, como cultura y como vida espiritual, pereció ahogado en el humo de los incendios y la sangre vertida, de modo que la guerra terminó sencillamente porque no hubo más ni guerreros ni objetos que hubiesen valido la pena de ser robados. Concluída la paz, se cerró una noche profunda sobre el país. Casi parecía que la nación hubiese muerto y que en sus dominios reinase la paz del cementerio. Pero era el silencio de un profundo sueño, lleno de fuerzas recuperadoras. Y antes de que viniese esta época de interminable letargo, una vez más, un gran autor contó en una inmortal novela lo que había pasado.

Era Johann Christoffel von Grimmelshausen quien, en la novela *El aventurero Simplicísimo (Der abenteuerliche Simplizissimus*, 1669), relató, con voz trémula, pero con una visión inexorablemente exacta, todas las crueldades, las cobardías y los anhelos de su época. En forma de una biografía « picaresca », describe la vida de una especie de Kaspar Hauser cuyo primer recuerdo de niñez es una escena horrible en la cual la soldadesca desenfrenada saquea su casa paterna, la incendia, tortura a sus padres y roba el ganado.

El chico huye al monte donde es recogido y educado por un ermitaño. Después de la muerte del anacoreta, el mozo vuelve a la vida de los hombres, es decir, se incorpora en varios ejércitos, primero como bufón que ha de divertir por sus ingenuidades a los comensales ebrios de un capitán, después como soldado y aventurero, para terminar sus días como ermitaño en una isla solitaria cerca de Madagascar. Se ha retirado del mundo, asqueado y horrorizado por sus brutalidades, y, cuando un barco holandés atraca en su isla, no quiere abandonar su existencia de Robinson Crusoé. Les dice : « Aquí no tengo amigos que me quieran y me sirvan ; pero tampoco tengo enemigos que me odien. Y ni los unos ni los otros me hacen falta porque ambos suelen inducir al pecado, de modo que yo aquí puedo servir mucho mejor a Dios. He tenido en los principios de mi vida solitaria muchas tentaciones que me vinieron tanto de mí mismo como del infernal enemigo de la humanidad. Pero la gracia de Dios y las heridas del

Digitized by Google

Salvador han sido mi refugio y de ellas he recibido ayuda, consuelo y salvación.»

La próxima época del florecimiento ha sido la de la literatura moderna o contemporánea. Nació en la segunda parte del siglo XVIII y debe su carácter al ya mencionado movimiento de 1770, inaugurado por el joven Goethe que, junto con sus compañeros, proclamó hacia este año un nuevo concepto de la vida y el arte, una ideología y sensibilidad nuevas.

El movimiento de 1770 había sido precedido y preparado por los grandes precursores Klopstock, Lessing y Herder. Klopstock había renovado la sensibilidad religiosa y el sentimiento nacional unitario alemán. Lessing había transformado las doctrinas estéticas de su época y había establecido un nuevo criterio en la historia de la literatura mundial. Había asignado al antiguo teatro griego, al siglo de oro español y al teatro de Shakespeare la importancia que, aun hoy, se les atribuye generalmente, y había formulado el dogma del teatro nacional de ideas, de combate y de actualidad pública. Sus conceptos habían sido ampliados y completados por Herder que introdujo la nueva idea de la evolución histórica continua de la humanidad y una nueva comprensión del folklore en sus formas más importantes, el mito de carácter épico y el poema lírico sentimental.

Todos estos elementos habían sido amalgamados por la generación de 1770 que, basándose en ellos, procedió a una revisión radical de todos los valores entonces aceptados. Debido a la formidable personalidad de Goethe, el movimiento de 1770 adquirió una amplitud y fuerzas dinámicas tan extraordinarias que su influencia ha seguido dominando la evolución literaria alemana, desde este año hasta la más moderna actualidad. En el fondo, este movimiento es idéntico con las corrientes que generalmente han sido llamadas «el romanticismo». Pero en la historia de la literatura alemana, esta designación ha sido reservada a dos «escuelas» que actuaron entre 1790 y 1830 y que, ellas mismas, se nombraron «románticas». Para no crear confusiones, la terminología usual ha sido respetada en la presente historia de la literatura alemana en la cual, sin embargo, las clasificaciones históricas se han emancipado de las equivocaciones que, algunas veces, han sido la consecuencia de estas circunstancias relativamente fortuitas.

En realidad, la generación de 1770 no había creado un dogma, sino había planteado una infinidad de nuevos problemas. Había provocado una fermentación universal y había impuesto a las generaciones que le sucedieron, la tarea de desarrollar estos problemas, enunciados en forma embrionaria, de buscar sus soluciones y de darles el carácter de un conjunto orgánico. De este hecho nació un movimiento literario de matiz ideológico que produjo un gran número de obras poéticas sublimes, pero que siempre, en grado ora mayor, ora menor, han conservado un carácter de experimento. Los primeros poetas ideológicos que se dedicaron a esta labor

Digitized by Google

fueron Hoelderlin y Novalis que, en forma programática, crearon las ideas del evolucionismo y del misticismo y las correspondientes formas de una poesía evolucionista, humanitaria « laica » y de una inspiración simbolista, religiosa, « clerical ». Kleist, el representante más insigne de la generación siguiente, desarrolló en su admirable obra de dramaturgo las sutilezas de una psicología agudísima con la cual interpretó los estados de ánimo y los caracteres anormales, dándoles una forma poética que ha anticipado los elementos esenciales del « expresionismo » contemporáneo. Entre tanto, Jean Paul había creado el humorismo intransigente, a base de una ideología social doctrinaria y jacobina, y E. T. A. Hoffmann el humorismo igualmente intransigente, estético o musical.

Mientras el desarrollo de las ideas de 1770 proseguía su curso, el protagonista del movimiento, Goethe, se había separado de sus compañeros y, secundado por Schiller, había creado una ideologia original, de carácter sociológico y didáctico. Pero los contemporáneos de ambos poetas y pensadores, sólo fueron influenciados por los aspectos puramente literarios de esta ideología. Nació una tradición puramente literaria, generalmente designada por los historiadores de la literatura alemana como « clásica » y que se extinguió hacia fines del siglo xix. Sólo en la actualidad de nuestros días, la verdadera personalidad del autor de *Fausto* empieza a ser apreciada en cuanto a su alto significado sociológico.

La evolución ideológica, iniciada por la generación de 1770 y continuada por Hoelderlin, Novalis, Kleist, Jean Paul y Hoffmann, siguió su curso, como literatura de vanguardia, durante toda la primera parte del siglo xix. Buechner desarrolló los conceptos del positivismo experimental y del verismo literario. Hebbel recogió la psicología de Kleist, la ensanchó por los conceptos sociológicos sobre la función folklórica del mito y llegó a una filosofía de la historia que expuso en su gigantesca obra de dramaturgo. Finalmente, Grillparzer, valiéndose de la técnica de la edad madura de Goethe, se hizo el representante dramático de una delicadísima psicología sociológica, dedicada con preferencia a la interpretación de los antagonismos, existentes entre clases sociales, razas y civilizaciones distintas.

Como todos estos poetas habían buscado, en primer lugar, la solución de problemas ideológicos, y como sus actuaciones, forzosamente, poseían el carácter de experimentos, sus obras, por admirables que fuesen, no habían podido imponerse a la apreciación popular. Pero esta literatura, esotérica y de vanguardia, formó los elementos ideológicos y poéticos de los cuales se valieron los autores de temperamento puramente artístico que surgieron hacia el tercer decenio del siglo xix. Crearon obras de matiz exclusivamente poético que, por su perfección soberana y definitiva, conquistaron los aplausos universales de la nación y, en muchos casos, alta reputación mundial. Eran espíritus eclécticos, de escasa preocupación ideológica, pero de agudísima conciencia artística. Tal fué la actuación de « los últimos románticos », como, por ejemplo, Ludwig Uhland o el poeta lírico

Digitized by Google

Lenau. Pertenecen especialmente a este grupo de los grandes creadores de sublimes obras artísticas perfectas, Heinrich Heine que dió su última forma al *Lied*, y Richard Wagner con su admirable *Drama musical*. Los novelistas y líricos que pueden clasificarse como autores de carácter regional y repercusión nacional, concluyen este período sintético y ecléctico de la literatura alemana. Son: Gottfried Keller, Conrad Ferdinand Meyer, Ludwig Anzengruber, Adalbert Stifter, Theodor Woldsen Storm y Theodor Fontane. A su actuación literaria corresponden, en el dominio de la filosofía, los sistemas de Hegel, Carlos Max y Schopenhauer y, en el de la política, la labor del gran restaurador de la unidad alemana, Bismarck.

La pujanza y la grandiosidad de sus creaciones fueron tales que, durante más de dos decenios, casi ahogaron la evolución ideológica. Era tan indiscutible su superioridad real, comparada con el valor siempre precario de las ideologías experimentales, que, hacia el año de 1880, predominó la sensación de que la evolución espiritual y literaria alemana hubiera sido terminada definitivamente. Pero, pronto, los espíritus inquietos y críticos, frente a esta actitud arrogante y complacida, volvieron sus miradas hacia la gran tradición ideológica de los decenios anteriores. Friedrich Nietzsche, después de haber sido discípulo y amigo íntimo de Richard Wagner, se separó violentamente del maestro y recogió las ideas, expuestas más de medio siglo antes, por Hoelderlin, sobre el elemento dionisíaco en la civilización helénica, sobre la evolución de la humanidad y sobre el dinamismo trascendental de los «héroes» y mártires. Poco después, el movimiento naturalista de 1890 popularizó la resistencia al situacionismo intelectual y reintrodujo, en la vida espiritual alemana, los elementos de fermentación y exaltación ideológica tradicionales. Considerado como movimiento literario, el naturalismo tuvo una actuación efímera, pero, por su crítica negativa, restableció, de un modo permanente, las antiguas tradiciones espirituales. Abrió el camino a la nueva poesía lírica, de matiz místico y católico en la obra de Rainer María Rilke, e imperiosamente helénica en la de Stefán George. Thomas Mann reanudó las tradiciones del humorismo, dándole las formas de una sensibilidad artística modernísima. Su hermano, Heinrich Mann, reivindicó, con ruidosos martillazos, los fueros de la literatura política militante de vanguardia. El llamado expresionismo se inspiró en los problemas caóticos, planteados por algunos compañeros del joven Goethe, y en la psicología penetrante de Kleist. Y, en medio de esta ebullición apasionadamente intelectual, estalló la gran guerra.

En la hora actual, la literatura alemana dispone de un conocimiento, más íntimo que nunca antes, de los inmensos caudales acumulados durante más de siglo y medio, por una evolución ininterrumpida de ardor entusiasta. Las obras de los grandes pensadores y poetas que actuaron hace un siglo y que, entonces, apenas pudieron difundirse, han sido desenterradas y publicadas. La ideología y el arte literario, creados por Goethe en la última jornada de su larga y fecunda vida, por fin, empiezan a penetrar en

Digitized by Google

la conciencia de la vanguardia intelectual alemana. Pero este inaudito enriquecimiento espiritual de la nación coincide con una época de estrechez económica, de odios políticos disolventes y de una falta general de estabilidad. El mundo civilizado, en nuestros días, atraviesa por un período de transición del cual nadie puede prever la terminación. La inquietud desorientada de la cual la humanidad entera padece en estos momentos, reviste, en el caso de Alemania, el carácter de una penuria angustiosa. Deprimida por la indigencia, atormentada por las desilusiones. convulsionada por rencores frenéticos, la generación alemana que, en la actualidad, coopera en la evolución literaria, se agita febrilmente y busca soluciones para problemas que, probablemente han de ser eliminados por el restablecimiento de una situación estable y serena mundial. Ofrece el aspecto caótico de una multiplicidad de tendencias heterogéneas y furiosamente contradictorias. Pero sigue produciendo obras que se mantienen a la altura de las tradiciones intelectuales y contribuyendo con sus ofrendas a la futura estabilización de la civilización mundial.

Digitized by Google

PRIMERA PARTE

LOS PRECURSORES DE LA ÉPOCA MODERNA

CAPÍTULO I

KLOPSTOCK

Situación espiritual e institucional creada por la guerra de Treinta años. — Descomposición progresiva de la unidad nacional. — Las universidades como centros de la vida intelectual y del patriotismo unitario. — Las discusiones entre Gottsched y « los Suizos ». — Publicación de los primeros cantos de *El Mesías*. — La personalidad literaria de Klopstock. — Sensibilidad religiosa, sentimiento histórico y unitario de la nacionalidad, amor a la naturaleza, nueva técnica del verso y renovación del lenguaje. — La muerte de Klopstock.

La guerra civil de Treinta años no había terminado con la victoria de uno de los partidos beligerantes sino a causa del agotamiento general de todos los estados alemanes y de la destrucción completa de todos los valores que habían sido el objeto de la contienda, también para las otras naciones, vecinas de Alemania. Por cierto, la nación alemana no había muerto. Sólo se hallaba en un estado de postración material y cultural miserable. Sobrevivían ciertas fuerzas institucionales y ciertas aspiraciones espirituales que poseían bastante vitalidad para seguir evolucionando y para más tarde, proporcionar a la nación los elementos necesarios para su reconstrucción. Pero estas fuerzas eran heterogéneas y, en parte, centrífugas. Al paso que andaban recuperando vigor, por lo que podría llamarse un crecimiento vegetativo, los antiguos antagonismos, inevitablemente, habían de renacer. Por esta razón, la reconstrucción final de la nación no podía ser el resultado de una evolución rectilínea, armoniosa. El problema, planteado por el conflicto político religioso del siglo XVI y complicado por la nefasta guerra civil del siglo XVII, tenía que volver a surgir en el siglo XVIII y provocar nuevas confusiones. Definir este problema o indicar una solución, tal era, en el fondo, la tarea de la cual se habían encargado los miembros del movimiento, ya mencionado, de 1770 que ha sido calificado de revolución literaria por Goethe.

La anarquía general reinante como consecuencia de la guerra de treinta años había producido el debilitamiento definitivo de los poderes centrales,

Digitized by Google

es decir, de la unidad políticoeconómica del estado federal alemán. El « Santo imperio romano de nación alemana » no había sido disuelto. Pero su vida era sumamente precaria y, hasta cierto punto, se manifestaba sólo en actos puramente verbales. Era una monarquía electiva. Se procedía religiosamente a la elección de los jefes del estado. Pero la elección, celebrada con el mayor fausto, era una farsa, puesto que, en realidad, siempre fué elegido el sucesor al trono de Austria y la elección se hacía siempre bajo los auspicios del padre, el emperador reinante. Hubo una corte suprema de justicia federal en Wetzlar, pero carecía de fondos. Se había petrificado en procedimientos anticuadísimos y nadie acataba sus fallos. Goethe, que había pasado un cierto tiempo en Wetzlar como asesor de esta corte, dijo : « las partes litigantes o ya habían concluído un arreglo entre ellos o habían muerto o habían cambiado de opinión ». En un momento dado, hubo en la corte federal veinte mil pleitos pendientes. Se daban sesenta sentencias por año y se iniciaban unos ciento veinte nuevos pleitos en el mismo período.

No hubo ejército federal, pero los diferentes estados territoriales mantenían tropas regulares que empleaban para guerrear, entre ellos mismos y hasta contra el emperador. El emperador, por su parte, poseía cierta influencia como jefe del estado territorial de Austria, especialmente porque la mayor parte de sus súbditos no eran alemanes sino húngaros y eslavos, es decir, ajenos a los problemas nacionales de la vida alemana y, con este motivo, instrumentos dóciles para su política personal. El emperador, por estas razones, no representaba una fuerza imparcial sino partidaria. En realidad, los estados territoriales gozaban de una soberanía ilimitada. Muchos entre ellos tenían una política exterior ambiciosa, individual y claramente definida. Concluían alianzas entre ellos y hasta con estados extranjeros en los cuales el emperador, como jefe del estado de Austria, tomaba parte.

Entre los estados territoriales hubo tres clases : las monarquías, poseedoras, en unos pocos casos, de territorios relativamente considerables, los estados pertenecientes a príncipes de la iglesia, hoy secularizados hace más de un siglo, y las repúblicas municipales. Las monarquías pertenecían, como propiedad particular, a las dinastías reinantes, y el mando se transmitía en ellas según el derecho de primogenitura. Estas dinastías, casi todas, remedaban la monarquía francesa de Luis XIV y aspiraban a la implantación de un derecho público que culminara en la célebre afirmación : *L'état c'est moi*. Algunas entre las dinastías, también habían adoptado el programa del absolutismo francés en cuanto incluía el fomento oficial de la prosperidad económica, el estímulo de las artes y letras y, como consecuencia de la evolución alemana, la reglamentación de la instrucción pública. Sin embargo, todos los estados monárquicos territoriales alemanes, forzosamente, tuvieron que diferenciarse de su modelo en un punto esencial. En Francia, la monarquía absoluta había creado la unión nacional, la centralización y la consolidación del estado unitario, eliminando las fuerzas centrí-

Digitized by Google

fugas, representadas por las autonomías regionales y provinciales de proveniencia medieval. En Alemania, la doctrina de la monarquía absoluta servía como base ideológica para la conservación de estas mismas fuerzas centrífugas y producía la disgregación paulatina del estado federal carcomido. Además, la mayoría de los estados monárquicos territoriales alemanes tenían un territorio exiguo, de modo que la coerción, inherente al régimen absolutista, asumía en ellos las formas de una chicana insoportable y una mezquindad ahogadora.

Los estados municipales que tenían la forma republicana eran libres de estos defectos. En ellos no habían muerto el espíritu de iniciativa individual ni la conciencia colectiva nacional. Pero estas republiquetas, herederas de las tradiciones de los comuneros y de la liga anseática, poseían territorios minúsculos, carecían de fuerza militar, no podían tomar parte activa en la política nacional o extranjera y, además, habían sido invadidas por el espíritu rutinario de la época.

La nación, fraccionada en numerosas « patrias » ineficientes, estaba aun más hondamente dividida por el antagonismo reinante entre católicos y protestantes. Por una de las estipulaciones del tratado de paz de Westfalia, el estado territorial o el monarca había recibido el privilegio de determinar la religión de los habitantes. Esta medida nefasta había, primero, estimulado el espíritu de intolerancia y, por fin, había tenido el efecto de que la línea divisoria que separaba las dos confesiones, la católica y la protestante, coincidiera con el agrupamiento político de los estados territoriales. Se habían formado dos Alemanias cuya rivalidad fué intensificada por la diferencia del credo religioso.

En todos los estados territoriales hubo, sin embargo, una clase que mantenía la antigua tradición nacional y se inspiraba en un ideal francamente alemán como finalidad cultural o política de la estirpe. Era la clase universitaria que, como presidentes de las ciudades libres, como jueces letrados, como abogados, médicos y profesores, seguía cultivando las ciencias, las artes y las letras, pidiendo con urgencia la reconstrucción de la vida nacional alemana sobre bases duraderas, pero, en el fondo, sin saber cómo este milagro fuera posible. Esta clase tenía una influencia relativamente mayor en los estados protestantes porque el protestantismo, desde un principio, había dedicado un interés especial a la instrucción pública y porque la contrarreforma, en Alemania, se había adherido al ideal de la reconstrucción del estado medieval. Pero, si el movimiento progresista espiritual se desarrollaba con mayor pujanza en los estados protestantes, no sería tampoco exacto identificarlo con las iglesias protestantes. Por cierto, durante los primeros decenios de la reconstrucción espiritual, predominaban en el movimiento innovador los protestantes y muchos entre ellos habían iniciado su carrera como estudiantes de teología. Pero ninguno de estos teólogos, salvo rarísimas excepciones, aceptó un puesto de pastor evangélico. Sus doctrinas no eran las de las iglesias protestantes. Mu-

Digitized by Google

chos entre ellos se acercaban paulatinamente al dogma católico. Y la consecuencia inmediata del movimiento romántico alemán ha sido el resurgimiento de una vida intelectual católica moderna, tanto en Alemania como en otros países.

Durante la guerra de Treinta años y durante el siglo siguiente, la vida universitaria alemana había quedado íntegra y había constituído los únicos centros de vida espiritual coordinada, en medio de un derrumbamiento general. De su cuerpo enseñante salían las nuevas teorías estéticas y literarias, como la de la renovación del clasicismo preconizada por Martín Opitz von Boberfeld, o las doctrinas políticas, como la gran obra de derecho público cuyo autor era Samuel von Pufendorff. De las aulas universitarias salían los jóvenes entusiastas que, casi clandestinamente, alimentaron durante un largo tiempo las puras llamas del patriotismo y la civilización alemanas. Durante toda la época secular de letargo nacional, esta clase universitaria ha seguido produciendo obras literarias, todas aisladas, pero algunas tan vigorosas que, hasta el día de hoy, forman parte del patrimonio espiritual de la nación. Actuaban o como personalidades solitarias, o como miembros de pequeños núcleos, llamados, según la tradición de este tiempo, academias o sociedades literarias. Y cuando la nación había recuperado en gran parte sus fuerzas, en la segunda mitad del siglo XVIII, fué la juventud universitaria la que formó en el importantísimo movimiento de 1770, eliminando en forma radical los últimos restos del pasado, adhiriéndose a la obra fecunda de los precursores y comunicando a la evolución de la nación entera la plenitud de su entusiasmo renovador.

Los grandes precursores, en cuya obra se basaban los esfuerzos de la generación de 1770, habían preparado el campo tanto por su obra negativa de crítica como por la creación de nuevas sensibilidades ideológicas y literarias. Eran Klopstock, Lessing y Herder, y actuaron entre los años 1750 y 1770.

Hacia el año de 1720, la Alemania literaria se había dividido en dos bandos, encabezados el uno por el profesor de poesía, lógica y metafísica en la universidad de Leipzig, Gottsched, y el otro por el profesor de historia helvética en la universidad de Zurich, Bodmer, y el profesor en el colegio de la misma ciudad, Breitinger. Sin entrar en una discusión detallada de sus argumentos, basta decir que « los Suizos », como se les llamaba, abogaban en favor de la literatura inglesa y especialmente de la epopeya religiosa de Milton, *El paraíso perdido*, mientras Gottsched aspiraba a remedar la vida literaria de París, tal como era entonces, es decir, copiar autores como Deschamps, Aubignac, Destouches y otros. Se desprende de esta nómina que, tanto el uno como los otros, se habían adherido a corrientes literarias que hoy carecen de actualidad, aunque es necesario confesar que el poema de Milton tiene un valor literario superior a las comedias de los autores franceses mencionados. Gottsched, si no estaba dotado de mucha sensibilidad artística, poseía un gran talento de organizador y un poderoso

Digitized by Google

temperamento administrativo. Adolecía, además, de una pedantería incorregible. Por estas razones logró imponerse, por el espacio de unos decenios, como dueño único y tiránico a la vida periodística y teatral alemana. Pero sólo obtuvo este éxito para llegar a ser el blanco de todos los ataques de la juventud irritada por la prepotencia aplastante del dictador.

Gottsched sufrió su primer fracaso moral en 1748, cuando Klopstock publicó los tres primeros cantos de su epopeya religiosa *El Mesías*. La influencia de Milton era manifiesta ya en la selección del tema. También el estilo y el lenguaje enfático y sentimental ofrecen muchas semejanzas con el modelo inglés. Sin embargo, hay que confesar que el poema, que carece de acción, da un lugar excesivo a la poesía descriptiva y que sus interminables relatos extáticos sobre lo invisible adolecen para el lector actual de una insoportable monotonía. Pero el autor era poseedor de un lenguaje literario sumamente vigoroso y completamente nuevo. Sus hexámetros poseían una fuerza fascinadora, desconocida en esta época de poesía erudita. La pureza de su dicción y la sonoridad de la frase poética hicieron entrever los albores de una nueva era. La obra era el producto de una inspiración sinceramente artística y su autor no era un estudioso diligente, sino un poeta de verdad. Friedrich Gottlieb Klopstock tenía entonces sólo veinticuatro años. Había nacido en 1724, siendo hijo mayor del abogado Gottlieb Heinrich Klopstock, en la hermosa y antigua ciudad de Quedlinburg y había pasado los primeros años de su vida a la sombra de la majestuosa colegiata construída en el siglo x bajo los reyes alemanes de estirpe bajo sajona. El recuerdo de esta época, importantísima y quizá una de las más felices en la antigua historia alemana, nunca le abandonó y desde muy joven Klopstock era un patriota alemán, lo que quiere decir que era unitario y adversario del fraccionamiento de la nación en numerosos estados territoriales. Ha planteado, como uno de los primeros poetas de la época moderna alemana, el problema políticosocial de la reconstrucción y reorganización de la unidad nacional, inspirando su propaganda unitaria en los grandes recuerdos de la historia nacional.

El éxito que obtuvieron los tres primeros cantos del poema épico *El Mesías*, publicados en una revista de vanguardia, fué decisivo. Toda la juventud se adhería inmediatamente a la poesía nueva y al poeta innovador. El poema estaba escrito en hexámetros y las *Odas* que Klopstock publicaba al mismo tiempo, también substituían la forma tradicional de la rima por los metros antiguos de la literatura grecorromana. Por un momento, parecía que la técnica de la rima hubiese sido desterrada definitivamente del parnaso alemán, junto con el estilo liviano « madrigalesco ». A las « Filis » y los « Damón » convencionales siguieron las venerables y a veces presumidas figuras de patriarcas bíblicos tales como Noé. Y por fin, Klopstock completaba la nueva técnica, basada únicamente en el ritmo del verso, introduciendo el verso libre con sus cadencias irregulares y sus metros caprichosos en la literatura alemana.

Digitized by Google

La obra de Klopstock ocupa en la historia de la literatura alemana un lugar destacado porque, en primer lugar, ha reformado el lenguaje poético y la forma técnica del verso, y, en segundo lugar, porque ha creado, aunque en forma deficiente, nuevos matices de la sensibilidad poética : el sentimiento histórico y unitario de la nacionalidad, la exaltación del sentimiento religioso y una nueva actitud frente a la naturaleza. Ha magnificado el pasado medieval alemán cuando la nación aun estaba unida, aunque en la forma del estado federal. Ha reivindicado los fueros de la emoción religiosa contra los silogismos pedantescos de los teólogos de su época. Y ha cantado las sutiles emociones producidas por la luz de la luna, la melancolía de los bosques nocturnos, la gloria de los lagos y las altas montañas y, con entusiasmo aun mayor, los movimientos del hombre al aire libre, las expansiones de la vida deportiva como, por ejemplo, las alegrías del patinaje. Sus musas no habitaban más en « la ciudad y corte », sino en el campo. Adoptaban la sensibilidad hasta del cazador y del labrador. Para él, el poeta no era un cortesano « madrigalesco ». Vivía al aire libre, recorriendo a caballo las llanuras, patinando por las anchas extensiones de los ríos invernales congelados y escalando las montañas de Suiza.

A pesar de haber sido definitiva y duradera, la influencia de Klopstock no ha pasado de ser episódica en sus efectos directos. Su tema preferido de la emoción religiosa tuvo sólo una brevísima era de popularidad y, después de haber sido ajado por los imitadores, fué olvidado. Su predilección para el género descriptivo y su obstinación monótona de expresar lo invisible, ya en forma de alegoría, ya en términos extáticos, envejecieron con una rapidez singular. Quedaron sólo algunos versos hermosísimos de admirable sonoridad musical, llenos de visiones magníficas y, lo que era lo principal, la renovación del lenguaje, el sentimiento intenso de la naturaleza y la actitud francamente unitaria, como fuerzas dinámicas y creadoras de una nueva evolución. Cuando Klopstock apenas había llegado a la edad madura, Lessing ya pudo comprobar que todos estaban de acuerdo para aplaudir su obra y para no leerla.

La causa de este fenómeno extraordinario reside en el hecho de que Klopstock pertenece a la clase peregrina de las individualidades que no evolucionan más, una vez terminada su primera juventud. Debutan con una obra maestra y conquistan de un golpe una alta reputación. Siguen produciendo durante el resto de su vida, pero sólo remedan lo que, antes, ya habían dicho con mayor brillantez. Se sobreviven a sí mismos y han de presenciar la paulatina extinción de su propia gloria. En el caso de Klopstock, esta situación, asaz frecuente en las letras, se ha complicado por el hecho de que sus primeras publicaciones provocaron una evolución literaria extraordinariamente rápida y poderosa, de modo que en estos tiempos un lustro valía tanto como, en épocas ordinarias, una generación entera de hombres. Cuando Klopstock obtuvo su bachillerato en los claustros de la antigua escuela conventual de Pforta, transformada en colegio del estado,

Digitized by Google

pronunció un discurso en el cual celebró la personalidad literaria de Milton. Cuando tenía cuarenta y nueve años, en 1773, publicó el último canto de *El Mesías*, la epopeya en la cual había querido renovar y continuar la inspiración de Milton. Entre tanto, Lessing había aniquilado el dogma de la poesía descriptiva. Junto con él, Herder había proclamado la superioridad del drama español y shakespeariano y de la poesía folklórica. La generación de 1770, después de una actuación ruidosa y brillantísima, ya se había desbandado. Goethe estaba escribiendo la novela *Werther* y su inmortal *Fausto*. Pero Klopstock seguía considerándose el protagonista de la literatura alemana de su tiempo y el supremo caudillo de una poesía que, en realidad, ya estaba muy lejos de *El Mesías*. Todos, menos él, comprendían su situación de patriarca venerable y representante de una edad pasada. Y así murió en 1803, una de las más puras glorias intelectuales de la nación, como anciano medio legendario. En las calles de Hamburgo, donde había pasado los últimos años de su vida, se movía un cortejo silencioso de varios millares de personas, en el cual figuraban las autoridades de la antigua ciudad anseática y hasta los diplomáticos extranjeros. La nación entera estaba de duelo y lamentaba la desaparición de un poeta de genio quien, medio siglo antes, le había devuelto la conciencia de su dignidad emocional, literaria y política.

Digitized by Google

CAPÍTULO II

LESSING

Biografía de Lessing. — Primer periodo: crítica literaria negativa. — La nueva doctrina estética: los límites entre la pintura y la poesía; investigación sobre la doctrina griega del teatro; el siglo de oro español; Shakespeare; el dogma del teatro nacional de ideas y combate. — Su obra de dramaturgo. — Especulaciones metafísicas.

Gotthold Ephraim Lessing había nacido el 29 de enero de 1729 en el municipio de Kamenz, perteneciente a Sajonia, estado y comarca en los cuales su familia desde 1409 había vivido, produciendo un gran número de universitarios de distinción. Su bisabuelo había sido pastor en un pueblo cerca de Leipzig, su abuelo alcalde letrado en Kamenz y su padre era primer pastor en Kamenz. Preparado por lecciones particulares, ingresó en la escuela de Sankt Afra, otro internado del estado que antes había sido escuela conventual. En 1746 obtuvo el bachillerato, dejando en Sankt Afra el recuerdo del alumno más trabajador y más burlón del colegio. Y en el verano del mismo año se hizo inscribir como estudiante en la Facultad de teología de Leipzig, según la tradición de la familia.

Durante los primeros meses, el joven Lessing se dedicaba a los estudios teológicos. Pero pronto cambió su género de vida. Aprendió el baile y la esgrima. Se le veía mucho menos en las aulas universitarias que en los cafés de literatos y en el teatro. Frecuentaba la sociedad de los periodistas de ideas avanzadas y la de la gente de las tablas. En vez de estudiar teología, escribía comedias bastante mundanas y en 1748 tuvo la satisfacción de presenciar su primer estreno teatral. La familia, enterada de esta vida poco teológica, lo llamó a Kamenz, pretextando que su madre se hallaba enferma. Pocas semanas más tarde, Lessing volvió a Leipzig, después de haber obtenido de su padre el permiso de hacerse ahora inscribir en la Facultad de medicina. Sin embargo, Lessing, que era un polígrafo a la manera de su época, ha publicado artículos, folletos, ensayos y libros enteros sobre casi todas las disciplinas científicas con excepción de la medicina y las ciencias naturales. En todo caso, volvió a llevar la vida de antes y se preparaba ostensiblemente para la vida de publicista hasta que, antes de que terminara el mismo año, tuvo que ausentarse clandestinamente de Leipzig, para substraerse a sus acreedores.

Digitized by Google

Se dirigió a Berlín y entró en la redacción de la *Gaceta de Voss (Vossische Zeitung)*, diario que existe aún hoy y tiene gran circulación. Berlín era entonces la Meca de los escritores de vanguardia. Un amigo íntimo de Lessing desde los días alegres de Leipzig, su primo Mylius, era director de la *Gaceta*. La capital de Prusia debía su situación excepcional al rey Federico II, quien era el ídolo de la juventud progresista alemana. Era el vencedor de las guerras de Silesia (1740-1745) y, desde hacía mucho, el primer jefe de estado alemán que había desempeñado una actuación franca e indiscutiblemente viril en la vida político-militar. Había demostrado a sus connacionales que gobernar no era malgastar el dinero público, molestar a los súbditos por intrigas mezquinas y administrar el país en forma rutinaria. Era un personaje heroico puesto que durante toda la pelea había acompañado la tropa, había vivido junto con los soldados en el campamento y había recorrido a caballo las filas en el momento de las batallas. No era el éxito militar que le había granjeado las simpatías alemanas, también fuera de los límites de su estado. Era, como Goethe le ha dicho: el hecho de que la vida de este rey tenía carácter de epopeya heroica de modo que sus intervenciones militares en la historia contemporánea, por primera vez después de mucho tiempo, producían entusiasmo o indignación. Y agrega Goethe: «Yo era entonces partidario de Prusia o, para hablar en términos más exactos, de Federico, porque a mí ¿qué me importaba Prusia? Era la gran personalidad del rey que entusiasmaba nuestras almas.»

En realidad, las hazañas militares de Federico eran guerras civiles o sublevaciones de un estado territorial contra la autoridad federal y su jefe, el emperador. Estaban estrechamente vinculadas con el problema del nacionalismo unitario alemán. El desprecio que Federico había demostrado a la autoridad federal era, en el fondo, simpático a los unitarios. La incapacidad o ineptitud rutinaria de los jefes federales había provocado el desafecto entre la juventud progresista y unitaria. Soñaban con una patria unida, bien administrada, respetada en todas partes, en lugar de la estructura grotesca, ridícula y milenar del estado federal. ¿Cómo puede extrañar si estos mismos jóvenes unitarios admiraran al rey de uno de los estados territoriales que, con un gesto heroico de desdén, se había levantado en guerra contra la menospreciada Confederación?

Pero hubo aún más. Federico era, como se dijo entonces, «un filósofo». Era amigo de los escritores franceses de vanguardia. Había introducido en la administración de su estado los métodos más modernos y había establecido la libertad de la imprenta. En Berlín, los diarios y las revistas tenían el derecho de publicar opiniones independientes sobre problemas religiosos que, en casi todos los otros países europeos de este tiempo, habrían conducido a sus autores por varios años al presidio. Hasta se criticaban las medidas administrativas del gobierno y se publicaban impunemente caricaturas del mismo rey quien, como contaron en todas partes, había decla-

Digitized by Google

rado que no se tiene que molestar a las gacetas y que, en su país, cada hombre podría llegar a la felicidad eterna por el camino que le gustara.

En este Berlín, centro de la crítica literaria alemana joven, Lessing se había establecido para vivir de su pluma y para hacer lo que siempre le gustaba más: ser, como lo había dicho el rector de Sankt Afra, el hombre más trabajador y el más impertinente burlón. En Berlín adquirió su fama de derribador de falsas autoridades que caracteriza uno de los aspectos de su posición en la literatura alemana.

La mayoría de los ensayos, folletos y libros que Lessing ha escrito en estos años, las revistas que entonces ha dirigido y sus artículos como crítico literario en la *Gaceta de Voss*, poseen hoy únicamente interés por su magnífico estilo de polemista inexorable. Pero en el momento de su publicación, cada uno de estos trabajos provocaba escándalos literarios considerables. Todos estaban dirigidos contra personalidades de reconocida autoridad. Graves dignatarios universitarios, corresponsales de todas las academias del interior y exterior, célebres autores de pesadísimas obras en muchos tomos: todos fueron atacados por el joven crítico. Para él, las reputaciones literarias de la época eran todas inmerecidas o, por lo menos, exageradas; y la literatura misma, tal como se practicaba, era esencialmente postiza. No escatimaba a nadie. Tenía la osadía de criticar, en el centro del protestantismo alemán, con imperturbable serenidad a Lutero. Tenía el valor de defender a autores casi proscritos. Era amigo íntimo de un conocido judío, el ilustrado autor de varios libros de tendencias liberales, el célebre Moisés Mendelssohn. Y, con un afán incansable, escribía ensayos sobre filosofía, sobre estética e historia. Publicaba obras dramáticas que extrañaron por su espíritu independiente y su técnica de vanguardia, como la tragedia burguesa *Miss Sara Samson*, estrenada con ruidoso éxito en 1755, hoy anticuada, pero entonces extremadamente modernista.

En el mes de agosto de 1755 Lessing se ausentó de Berlín. Se fué a Leipzig, visitó a su familia y emprendió un viaje de estudios por Holanda. Cuando estaba en Amsterdam, listo para embarcarse para Inglaterra, supo que la guerra que más tarde ha sido llamada la de siete años, había estallado. El 29 de agosto del año mencionado, Federico había invadido el territorio de Sajonia, estado en el cual Lessing había nacido y al cual pertenecía como súbdito. Lessing volvió en seguida a Leipzig y halló la ciudad ocupada por las tropas prusianas entre cuyos oficiales tenía muchos amigos. Optó por la causa de Prusia, por las razones expuestas. Vivía en la familiaridad más absoluta con la oficialidad militar y civil prusiana y, en 1760, aceptó el puesto de secretario en el gobierno provisorio, instalado en Breslau por el general prusiano von Tauentzien. Aunque sajón, se había puesto al servicio de Prusia, y tomó parte como oficial administrativo en la guerra civil contra la Austria imperial. A sus amigos de Berlín había declarado que estaba harto de la vida metropolitana. Quería vivir en la sociedad de

Digitized by Google

los hombres y no en la de los libros. Quería ser, no espectador, sino colaborador de los acontecimientos históricos de la hora actual.

Poco tiempo después de concluída la paz, en 1765, renunció a su puesto y volvió a Berlín, hecho otro hombre. Llevaba consigo la primera de sus grandes obras definitivas, la comedia *Minna von Barnhelm o la Fortuna militar* (1763). En Berlín donde vivía de nuevo de su pluma, empezó el gran tratado estético *Laocoonte o sobre los límites entre la pintura y la poesía,* publicado en 1766. En el año 1767, fué llamado a Hamburgo como director literario del Teatro nacional alemán, fundado por la generosidad de algunos capitalistas anseáticos, y publicó su celebérrima revista *Dramaturgia de Hamburgo* (1768-1769). Pero el Teatro nacional fracasó lamentablemente y Lessing, después de haber hecho un viaje rápido a Italia, aceptó en 1769 el puesto de director de la biblioteca de estado en Wolfenbüttel, municipio situado en el entonces ducado de Braunschweig. Entre las publicaciones de esta época, las más importantes son la tragedia *Emilia Galotti* (1772), el drama *Natán el sabio* (1779) y el ensayo sobre *La educación del género humano* (1780).

Sus últimos años de vida fueron entristecidos por varias desgracias. Perdió en 1778 a su esposa, junto con un hijo recién nacido, con la cual se había casado dos años antes. Tuvo incidentes molestísimos con la censura y con sus amigos de juventud. Había evolucionado con tanta rapidez que se sentía aislado e incomprendido. Cuando murió, el 15 de febrero de 1781, era un hombre desilusionado y un luchador cansado. Pero, a pesar de todo, había mantenido hasta el último día de su vida la dignidad y el valor intelectuales que le caracterizan en forma tan insigne. « No sé, había dicho una vez, si es un deber sacrificar la felicidad personal y la vida a la verdad; por lo menos, el valor y coraje que se necesitan por eso no son cualidades que podemos adquirir. Pero eso, lo sé que es un deber: quien quiere enseñar la verdad, debe enseñarla toda o no enseñar nada, debe enseñarla clara y rotundamente, sin giros enigmáticos, sin reservas, sin desconfianza en su eficacia y utilidad; y las calidades que se necesitan para eso dependen de nuestra voluntad. Quien no quiere adquirirlas o, si las ha adquirido, no quiere hacer uso de ellas, tiene muy poco mérito si nos quita algunos errores groseros, escondiéndonos la plena verdad y tratando contentarnos con una mezcla de mentira y verdad. Cuanto más grosero el error, tanto más breve y directo el camino hacia la verdad, mientras el error sutilizado podría tenernos para siempre alejados de la verdad, siendo tanto más difícil comprender que es un error. »

Goethe, en su vejez, pudo decir que la vida de Lessing le servía de ejemplo, puesto que él no permitiría que le amargaran los últimos años como habían hecho a Lessing. Pero las luchas sostenidas por Lessing y las victorias espirituales que ha conquistado, no han sido vanas. Goethe le dedicó el epigrama siguiente, en forma de dístico:

Digitized by Google

Durante tu vida te hemos venerado igual como uno de los dioses,
Después de muerto, tu alma reina sobre las almas.

Y, en una época de retroceso espiritual e intelectual, el mismo Goethe exclamó: «Nos hace falta hoy un hombre como Lessing.»

Lessing había debutado en las letras como discípulo de Gottsched, que aun había conservado su posición dominante en la literatura dramática alemana de la época. Era entonces estudiante en la Universidad de Leipzig y se le podía considerar como a uno de los tantos jóvenes que producían comedias convencionales y poesías líricas de carácter anacreóntico como fueron llamadas en ese tiempo. Pero esta época de docilidad juvenil era de duración muy breve. En 1759, cuando contaba treinta años de edad, se separó del maestro y le lanzó un desafío público que ha quedado célebre en la historia de la literatura alemana. Criticando un artículo publicado en una revista gottschediana, escribió lo siguiente: «Los editores de la revista *Biblioteca de las bellas ciencias y artes liberales*, han dicho: «Nadie «podrá negar que el teatro alemán debe una parte de sus primeros progre- «sos al señor profesor Gottsched.» Yo soy este «nadie». Yo lo niego franca y rotundamente. Habría sido de desear que el señor Gottsched nunca se hubiera mezclado en los asuntos teatrales. Sus pretendidas reformas, o se refieren a bagatelas superfluas, o, en realidad, han tenido una influencia nefasta.»

Y rotas las hostilidades con este toque de clarín impetuoso, el joven crítico entra en el examen detallado de la obra reformadora de Gottsched. Demuestra cuál era la situación del teatro alemán antes de la aparición de Gottsched. Evidencia con pruebas fehacientes que Gottsched, en el fondo, ignora la lengua y la verdadera literatura francesas, que tiene sus materiales en la mayoría de los casos de segunda mano, que desconoce la antigua literatura alemana así como la inglesa y la de las demás naciones. Y concluye denunciando la petulancia engreída del pretendido reformador de las letras alemanas.

Igualmente como contra Gottsched, el joven crítico dirigió sus sarcasmos contra los afiliados de su escuela y la mayoría de los escritores que en esta época gozaban de una reputación nacional. Hizo *tabula rasa* y lo hizo con tanto acierto que las personalidades que fueron el blanco de sus ataques, hoy sólo ofrecen un interés de curiosidad paleográfica.

Eliminadas las reputaciones artificiales de los contemporáneos, Lessing se dedicó a una investigación minuciosa y prolija de la doctrina seudoclásica en la cual Gottsched y sus secuaces habían basado sus pretendidas reformas. La substituyó por conceptos completamente nuevos de filología, psicología, sociología e historiografía. Evolucionó en forma correspondiente en su actuación de dramaturgo, y dió en sus tres obras teatrales definitivas una exposición completa de la ideología de su tiempo, materia-

Digitized by Google

lizada con la técnica de un arte dramático renovado. Y por fin, en sus últimos escritos, abrió el camino a la filosofía moderna alemana, adhiriéndose a las ideas, entonces prescritas, de Espinosa.

La primera tesis estética sostenida por Lessing se refiere al género descriptivo, entonces muy difundido en las letras. En su tratado *Laocoonte o sobre los límites entre la pintura y la poesía*, basa sus argumentos en el análisis psicológico de la emoción artística. La literatura — dice — se sirve de la lengua como medio de expresión, es decir, comunica al lector una serie de impresiones sucesivas. La pintura y escultura, al contrario, se sirven de formas visibles y producen impresiones simultáneas e inmutables. A la diferencia del instrumento de expresión, corresponde una diferencia esencial entre las impresiones directamente producidas por cada uno de estos artes. La literatura, por la misma índole de su técnica, es capaz de reproducir en forma directa y ajustada una sucesión de hechos que se desarrolla en el tiempo. Las bellas artes, también en forma directa y ajustada, reproducen elementos que coexisten simultáneamente en el espacio. Por cierto, los acontecimientos narrados por la literatura, se hallan vinculados con personas u objetos, es decir, con elementos colocados en el espacio, así como los objetos reproducidos por las bellas artes poseen una actuación dentro del tiempo. Pero la literatura sólo puede provocar la visión del espacio y los objetos en forma indirecta, y las bellas artes, por la índole de su técnica, pueden relatar acontecimientos únicamente en forma indirecta. En ambos casos, el lector o espectador está obligado a hacer él mismo la reconstrucción, o de los acontecimientos sucesivos, o de la coexistencia de los objetos. Con este motivo, las emociones producidas por obras literarias, han de ser tanto más inmediatas, espontáneas y fuertes cuanto provienen de una impresión directa y espontáneamente provocada por el autor. Un relato de hechos consecutivos, por ende, ha de ser mucho más impresionante que una enumeración laboriosa en forma de cuadros descriptivos verbales. En el uno de los casos, el autor invita al lector para que él haga, de su lado, un esfuerzo de reflexión y casi de recopilación penosa. En el otro caso, el autor arrebata y capta la atención del lector. De la misma manera, una pintura o una escultura remueven la sensibilidad del espectador por la armonía de sus líneas y colores, es decir, por la impresión visual de objetos coexistentes, mientras si pretenden dar el relato de un acontecimiento sucesivo, han de invitar al espectador para que él haga la reconstrucción del hecho por una interpretación razonada, impropia a la sensibilidad estética.

Para evitar estos escollos, las bellas artes y la literatura han de expresar en forma directa sólo lo que corresponde a la índole esencial de su técnica y han de insinuar o, como diríamos hoy, sugerir los elementos ajenos a sus medios de expresión. El escultor representará, por ejemplo, el cuerpo humano en una actitud cuyo significado es evidente, de modo que el espectador, por una interpretación fácil e inconsciente de los gestos, llegará

Digitized by Google

a la comprensión inmediata del acontecimiento, sintetizado en una forma manifiesta. El poeta, por su parte, no dará una descripción de los lugares en los cuales se desarrollan los elementos de su narración. Pero insinuará, por el mismo carácter de los hechos relatados, su ubicación en el espacio.

Lessing interpreta estas teorías, citando los ejemplos de Homero y del conocido grupo de escultura antiguo *Laocoonte*. Homero, cuando quiere describir el escudo de Aquiles, no procede por una enumeración descriptiva de sus partes. Relata cómo el escudo fué forjado y adornado por el dios Hefaisto. Del mismo modo, el escultor en el grupo de Laocoonte ha representado el momento psicológico más fértil o más sugestivo en la lucha entre las serpientes y los hombres, el momento en el cual estos están sucumbiendo a la presión de los monstruos. En ambos casos, el artista insiste en los elementos propios a la técnica de su arte. Estimula la sensibilidad de su público de un modo directo y con tanto acierto que la labor reconstructiva se hace instintivamente. El escultor no quiere ser historiador ni el poeta pintor. Y en este mismo hecho reside la superioridad del arte antiguo sobre las doctrinas y las producciones del seudoclasicismo. El arte griego y la poesía griega son insuperables porque son absolutamente distintas de las producciones clasicistas o seudoclasicistas.

Con estos argumentos, Lessing eliminó de un golpe el género descriptivo, entonces muy en boga, de la literatura alemana. Más tarde, sus argumentos han sido alegados para la eliminación de lo que puede llamarse el elemento anecdótico e histórico en las bellas artes, de modo que, hasta cierto punto, ha sido precursor del movimiento impresionista moderno.

En su *Dramaturgia de Hamburgo*, dedicada al arte dramático, Lessing parte de una afirmación semejante sobre la antigüedad. Investiga las fuentes antiguas de la estética seudoclasicista e interpreta el célebre tratado de Aristóteles con la severidad de un filólogo experto. Tenía un conocimiento sumamente sólido de la lengua y literatura griegas de modo que nunca tuvo que basarse en el texto, siempre dudoso, de las traducciones. Y llegó a la conclusión que las pretendidas normas aristotélicas, como la de las tres unidades, nunca han sido enunciadas como tales por el antiguo filósofo. Aclarado este problema, procedió a una reconstrucción de la verdadera opinión del estagirita, basada en el examen histórico del teatro y la civilización griegos. Explica cómo la estructura del drama griego ha sido el efecto de la técnica escénica del tiempo y del significado artístico-religioso, propio a las funciones teatrales en Grecia. Establece el nuevo criterio del relativismo histórico en la interpretación de las obras literarias y aplica este método al examen de las literaturas inglesa, italiana, española y alemana. Reconstruye en forma erudita lo que hoy llamamos el ambiente nacional e histórico de las obras maestras de estas literaturas y llega a la conclusión que, especialmente, el teatro español del siglo de oro

Digitized by Google

y el de Shakespeare corresponden con una exactitud indiscutiblemente mayor que el drama seudoclásico al canon antiguo.

Examinando la comedia seudoclasicista española, *Virginia*, por Augustino de Montiano y Luyando, dice lo siguiente : « Esta comedia, por cierto está escrita en español, pero no es una obra española ; es sólo un ensayo, hecho de acuerdo con el canon contemporáneo del teatro francés, y es correcta, pero frígida. Si los otros autores de la nación española que han entrado en este mismo camino, no han tenido mayor suerte, no se debe tomarlo en mal si prefiero a Lope o Calderón... En el verdadero drama español, todas las obras tienen la misma clase de defectos y la misma clase de bellezas : cada una más o menos, bien entendido. Los defectos saltan a los ojos. Pero ustedes me preguntan : ¿ Cuáles son las bellezas? Son : un tema sumamente original ; complicaciones muy inteligentes ; numerosas incidencias teatrales siempre nuevas ; situaciones muy eficazmente puestas de relieve ; caracteres, en la mayoría de los casos, bien dibujados y mantenidos hasta el final ; frecuentes veces, mucha dignidad y mucha fuerza del lenguaje... ¿ Pero Cosme, el « gracioso » de la escena española? ¿ Esta enormidad en la cual se combinan los chistes del populacho con la solemnidad? ¿ Esta mezcla de elementos cómicos y trágicos que ha proporcionado una fama tan mala al teatro español? Estoy muy lejos de defenderlo... Sin embargo, la alternación más irracional de lo bajo y alto, de la locura y cordura, del blanco y negro, me parece infinitamente más grata que la fría monotonía con la cual la urbanidad o la distinción mundana o la educación cortesana, o lo que quieran llamar estas nimiedades, inevitablemente me aburren. Y, al fin y al cabo, se trata en realidad de cosas muy diferentes. Lope de Vega, a quien consideran hoy como el creador del teatro español, pero que no lo ha sido, no ha introducido esa técnica híbrida. El público ya estaba tan acostumbrado a esa manera que él, a su pesar, tuvo que adoptarla. En su poema didáctico llamado el *Arte nuevo de hacer comedias*, lamenta bastante esa situación. Vió que era imposible conquistar los aplausos de sus contemporáneos siguiendo las normas y los modelos de la antigüedad y trató de poner límites a la falta de normas... Quiso fijar las normas según la estética practicada en su nación. Y así admitió la combinación de elementos serios y ridículos en el teatro...

« Dijo :

Lo trágico y lo cómico mezclado
y Terencio con Séneca, aunque sea,
como otro Minotauro de Psife,
harán grave una parte, otra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho,
buen ejemplo nos da la naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza (1).

(1) Reproducido por Lessing en el texto original.

Digitized by Google

« Las últimas palabras son la causa por qué reproduzco este pasaje. ¿ Es verdad que la misma naturaleza nos sirve de modelo para esta mezcla de lo bajo con lo distinguido, lo ridículo con lo serio, lo divertido con lo triste? Pero, si es verdad, entonces Lope de Vega ha hecho más de lo que entendía; no solamente ha dado una explicación sobre los defectos de su teatro ; en el fondo, ha comprobado que, por lo menos, este defecto no es defecto; puesto que nunca puede ser un defecto lo que es imitación de la naturaleza. »

Y esta imitación de la naturaleza, así sigue la argumentación de Lessing, que es la base del teatro clásico español, esta imitación de las tragicomedias de la vida real, esta conformidad de una obra literaria con el concepto de la realidad verdadera, tal como predomina en formas distintas durante las diferentes épocas y según las idiosincrasias nacionales, siempre la hallamos en las producciones verdaderamente sobresalientes de las letras. Las obras de valor permanente reproducen la naturaleza, es decir, imitan este conjunto infinito de numerosísimos detalles, vinculados cada uno con todos los otros. Pero, como la infinita diversidad de la naturaleza, sólo podría ser comprendida por un espíritu igualmente infinito, tenemos que seleccionar los objetos hacia los cuales dirigimos nuestra atención. Destacamos lo interesante y, en el arte o las letras, sólo reproducimos lo que nos ha parecido importante o esencial. Y cuando el hecho que nos interesa, en sus elementos esenciales, presenta una mezcla de lo trágico con lo cómico, la reproducción de esta mezcla no puede ser tachada de estilo híbrido.

La crítica literaria — tal es la conclusión de estos argumentos — ha de interpretar las obras maestras bajo su doble aspecto individual e histórico. Tiene que reconstruir la ideología general de la época y la nación del autor de la cual él tanto como su público estaban imbuídos. Y, en segundo lugar, tiene que apreciar la fuerza creadora, el ingenio poético y dramático del autor. En cuanto a los efectos producidos por el ambiente histórico y nacional, han de interpretarse con el relativismo inherente a los conceptos fundamentales de esta doctrina crítica. En cuanto a la apreciación de las individualidades poéticas, Lessing, sin establecer jerarquías pedantescas entre los grandes poetas, afirma que, por ejemplo, Homero y Shakespeare, a pesar de las diferencias fundamentales que existen entre sus obras, son poetas de importancia igualmente definitiva. Y dice de la obra de Shakespeare : « La menor de sus hermosas páginas lleva el sello individual que, casi a gritos, proclama : yo pertenezco a Shakespeare. »

Sin embargo, Lessing previene a sus lectores inmediatamente contra un nuevo peligro que podría nacer de la admiración de Shakespeare. Dice : « A Shakespeare se le tiene que estudiar y no saquear. Para un poeta de alta personalidad literaria, Shakespeare ha de ser lo que sería para un paisajista una cámara obscura : tiene que contemplársela para aprender cómo la naturaleza se proyecta dentro de una superficie de tamaño reducido. Pero nunca deben copiarse detalles de Shakespeare. » Las grandes obras

Digitized by Google

literarias, pertenecientes a siglos pasados y tipos especiales de la civilización europea, pueden servir de modelo, únicamente en un sentido especial. Se puede desprender de ellas cómo autores de importancia definitiva han dado una expresión individual a su propio temperamento y a la ideología de su época. Deben servir como estímulo para que sus admiradores hagan lo mismo en cuanto a su propia individualidad y a los problemas de su propia época y nación. Y si, de este modo llegan a crear obras permanentes, será porque poseen fuerzas creadoras de verdadero poeta. No lograrán el éxito, remedando una técnica determinada que pertenece a épocas pasadas o a civilizaciones extrañas, ni porque obedecen a normas pretéritas. Han de inspirarse en su propio tiempo y su propia nación y, si poseen la fuerza creadora, si son poetas de verdad, forjarán ellos mismos la técnica y las normas, correspondientes a su época y a su temperamento creador.

Esta es, como demuestra finalmente, la manera cómo se tiene que contemplar la literatura antigua, es decir, la griega. « Los griegos, no solamente en la comedia sino también en la tragedia, nunca reprodujeron costumbres o instituciones otras que las propias »... « Aprovecharon la ventaja que fluye del hecho de que el público tiene un conocimiento familiar de estas costumbres ». De modo que, el teatro contemporáneo, la literatura contemporánea, si quieren producir obras originales y sobresalientes, han de obrar como lo hicieron los griegos, es decir: tratar problemas de actualidad y tratarlos con la fuerza superior del ingenio creador.

Habiendo proclamado de esta manera el programa de una literatura de actualidad nacional, Lessing averigua cuál es la situación de la literatura alemana de su tiempo. Llega a una conclusión casi desesperada: « La mayor parte de lo que poseemos los alemanes en la literatura son ensayos de adolescentes. Hasta que el prejuicio, entre nosotros, es general, según el cual sólo conviene a adolescentes trabajar en este género. Los hombres, dice la gente, tienen labores más serias o negocios más importantes a los cuales les invitan la iglesia o el estado. Hacer versos y componer comedias significa ocuparse de futilidades; en el mejor de los casos, son ejercicios intelectuales que no carecen de utilidad, como preparación para la vida seria, y, hasta la edad de veinticinco años, está permitido que los jóvenes se preocupen de estas tareas. Cuando nos acercamos a la edad viril, deberíamos dedicar todas nuestras fuerzas a un empleo útil; y si nuestro empleo nos deja unas horas de ocio, tenemos que emplearlas para escribir únicamente lo que corresponde a la gravedad y al rango social de nuestro empleo: un lindo compendio a la usanza de la facultad de filosofía y letras, una crónica meritoria de la amada ciudad natal, un sermón edificante o algo por el estilo. Y por eso, nuestra literatura tiene un aspecto tan juvenil, para no decir infantil... Le hacen falta fuerzas vitales, nervio, médula y huesos. »

Es el programa literario para un teatro nacional en el cual se han de tratar los grandes problemas de la actualidad pública por dramaturgos, a

Digitized by Google

la vez de coraje cívico y de originalidad creadora. Y aunque Lessing poseía un temperamento esencialmente cerebral, aunque no poseía la inspiración espontánea del « vate », se puso a la obra, instigado no solamente por sus teorías literarias sino, en grado aun mayor, por el hecho de que en estos tiempos, el teatro era « la cátedra y el púlpito más eficaces ». Si el periodismo hubiera gozado de una libertad completa o si, mejor aun, hubiera existido un parlamento alemán, quizá Lessing nunca hubiese producido sus tres grandes obras teatrales. Pero la censura le había prohibido en forma terminante la publicación de panfletos politicorreligiosos. Ninguna de las numerosas revistas alemanas tenía una repercusión nacional que habría permitido dirigirse por ella a todas las clases y todas las regiones de Alemania. Sólo el teatro ofrecía estas posibilidades; y Lessing se aprovechó de la repercusión que le brindaba el teatro para crear el drama literario alemán de ideas y de combate.

La primera de estas obras era la comedia *Minna von Barnhelm o la fortuna militar*, concebida y escrita en medio del tumulto de las armas, cuando su autor era oficial civil del ejército de ocupación prusiano en Silesia. Es, como lo indica el subtítulo, un cuadro de costumbres militares. Pero trata un problema político, el gran problema alemán del tiempo: el de la unidad nacional. Lessing, aunque súbdito sajón, había entrado al servicio del rey de Prusia cuando éste combatía no solamente contra Sajonia sino también contra el emperador alemán. En el conflicto entre la Confederación, de tradiciones burocráticas y rutinarias, y el estado federal más progresista del tiempo, Lessing había militado en favor de una reconstrucción nacional bajo la hegemonía del rey de Prusia; y, así como en la vida práctica proclamó en su comedia este principio renovador. Los personajes principales de la comedia son un oficial del ejército prusiano que no es súbdito de este reino, sino curlandés, y una señorita sajona. El curlandés se ha alistado en el ejército prusiano, no porque es un profesional militar, sino como partidario de Federico; y cuando se casa con la joven heredera sajona, esta boda es el símbolo de la idea política unitaria y representa la unión de la virilidad militar y administrativa de Prusia con la flexibilidad intelectual y social de Sajonia.

La comedia *Minna von Barnhelm* tuvo un éxito delirante. Para la juventud alemana, en su totalidad partidaria de Federico y de una renovación incondicional de la literatura, « era en realidad un luminoso meteoro y le advertía que existe algo más elevado que lo que comprendía la literatura débil de la época ». Con estas palabras, Goethe describe la impresión que recibió presenciando el estreno de la comedia en Leipzig, es decir, en la capital intelectual de la misma Sajonia a la cual Federico había hecho la guerra, que había sido vencida en ella y cuyo súbdito era Lessing quien había optado por la Prusia de Federico, lo que da una idea exacta de la situación moral reinante en la Alemania de esos días.

Digitized by Google

La próxima obra dramática, publicada en 1772, era la tragedia *Emilia Galotti.* Repite el conocido argumento romano de la joven Virginia, que fué asesinada por su propio padre para arrebatarla a las insistencias y amezas del patricio Appio Claudio. Pero Lessing, en su *Emilia Galotti*, no ha escrito una más de las tantas declamaciones clasicistas y humanistas: con una osadía hasta entonces inaudita, tanto por razones literarias como políticas, trasladó la tragedia al ambiente contemporáneo. Dió a sus personajes y lugares, nombres italianos, lo que, dada la semejanza de la situación política en Italia y Alemania, era una estratagema tan transparente que casi no era una medida de precaución y, por añadidura, omitió la indicación del país. Su Virginia es una señorita del siglo XVIII y su Appio Claudio es un tal príncipe de Guastalla, hombre culto, amable, de buenas intenciones, pero un soberano absoluto que, debido no a su carácter sino a la irresponsabilidad que le permite el sistema político reinante, asesina y violenta los sentimientos más sagrados. Y para que los espectadores no se equivoquen, algunas personas, en un momento de excitación apasionada, proclaman a gritos la verdadera tesis política: « El príncipe es un asesino... A este conde Appiani no le han asesinado asesinos, le han asesinado los satélites del príncipe, le ha asesinado el príncipe », exclama la ex amante del príncipe, agregando poco más tarde que el príncipe es un mentiroso y un ladrón, mientras el padre de la víctima, comprendiendo la situación y el desamparo en el cual se halla, acata con palabras amargamente sarcásticas las órdenes del príncipe para obtener una última conversación con su hija raptada y para matarla, con su consentimiento, de una puñalada.

En estas dos obras, como se nota fácilmente, Lessing había empleado la forma dramática para tener mayor libertad de palabra y mayor repercusión. La tercera y última gran obra dramática de Lessing, el *Natán el sabio*, publicada en 1779, también fué escrita en esta forma porque era la única entonces asequible a nuestro autor. Había entablado una larga polémica con el primer pastor de Hamburgo sobre los milagros y el valor de la biblia, polémica que había llevado con la violencia y la ironía que siempre le habían distinguido en sus discusiones. Sus adversarios, después de agotados los argumentos, se habían valido del último recurso del cual disponían: habían obtenido de las autoridades administrativas la orden por la cual las publicaciones políticorreligiosas de Lessing fueron puestas bajo la censura preventiva. Para poder levantar la voz aun más alto, Lessing escribió entonces su drama inmortal sobre la igualdad de derecho de todas las iglesias y religiones y sobre la necesidad de una tolerancia universal.

La escena del drama está colocada en Jerusalén y en la época de las cruzadas. Los personajes son mahometanos, cristianos y hebreos, los unos fanáticos e intolerantes, los otros sabios, es decir, imbuídos de los principios de una religión « natural » y « sin dogma ». La figura central del drama es el hebreo Natán en el cual Lessing ha retratado a su amigo Moisés Mendelssohn, y la escena central la forma la célebre parábola de los

Digitized by Google

tres anillos. Cuenta Natán que hubo, en una familia real, un anillo milagroso que confería a su portador todas las perfecciones morales, proporcionándole al mismo tiempo la simpatía universal de los hombres. Cada padre había regalado el anillo a su hijo predilecto hasta que vino a manos de un padre que tenía igual cariño a cada uno de sus tres hijos. Clandestinamente, hizo hacer dos copias absolutamente exactas del anillo y regaló, en la hora de su muerte, a cada uno de sus hijos un anillo. Ocurrió lo inevitable: los tres hijos disputaron y sometieron el caso al juez. Este, en su fallo, declaró que era imposible averiguar cuál era el verdadero anillo, pero que por otra parte era evidente qué cualidades había de conferir la posesión del verdadero anillo. Por ende juzgó necesario que todos los tres hijos tuviesen que gozar de privilegios iguales para darles la oportunidad de comprobar por su conducta y sus virtudes, cuál era el verdadero anillo. Los que escuchan esta parábola, el sultán Saladín, un caballero de la cruz y varios otros cristianos y mahometanos, comprenden su alcance y, quedándose cada uno con su religión, concluyen una estrecha amistad.

Las tres obras dramáticas de Lessing, expuestas aquí en forma esquemática, forman un conjunto y podrían ser llamadas una enciclopedia poética del credo liberal, tal como nació en el siglo XVIII. Lessing expuso este credo en forma poética por las razones mencionadas, es decir, para burlar la censura. Pero si la censura era molestísima en aquellos días, mayor aun era la estrechez de la opinión pública hasta entre los intelectuales y los mismos amigos de Lessing. Durante los últimos años de su vida, Lessing estaba preocupado de especulaciones sobre la evolución de la humanidad y sobre metafísica. Llegó a resultados tan adelantados para su época, que sólo publicó una parte de ellos, como, por ejemplo, el folleto sobre *La educación de la humanidad* (1780) en el cual expone una doctrina teológicoevolucionista de la historia. La verdadera esencia del pensamiento de Lessing sólo la conocemos por algunos apuntes y fragmentos hallados después de su muerte y publicados más tarde. De estos escritos resultó que era panteísta y discípulo de Espinosa, hecho que produjo una consternación y lamentación general entre sus amigos y todos los intelectuales de su generación. Sin embargo, Goethe había visto personalmente las palabras *hen kai pan* escritas por la mano de Lessing en la pared de una glorieta que poseía uno de sus amigos. Y Espinosa había de ser el gran inspirador de Goethe así como de toda la generación de 1770 y de las generaciones posteriores.

Digitized by Google

CAPÍTULO III

HERDER

Su biografía. — Erudición teológica. — Estudios sociológicos sobre el origen de la religión cristiana. — La civilización griega. — La personalidad de Jesús. — La teoría de la evolución histórica. — Importancia del folklore como documento histórico. — El mito de carácter épico. — La poesía lírica folklórica. — Traducciones de poemas folklóricos y del *Mio Cid*.

La obra de Lessing fué continuada y completada por Herder, otro crítico de gran formato, pero de temperamento diferente. Lessing tenía el carácter varonil de luchador impertérrito y, en cuanto a su personalidad literaria, era un pensador sistemático. Herder, por su parte, poseía una sensibilidad y flexibilidad casi femeninas que, en los asuntos de su vida particular fácilmente asumieron las proporciones de una irritabilidad nerviosa y huraña. Lessing era, en el fondo, un cerebral y Herder un emocional. Lessing, en sus investigaciones de filólogo y crítico, había dado una marcada preferencia a los problemas de la vida teatral y Herder solía investigar preferentemente la historia de la poesía lírica y épica folklórica. Lessing, partiendo de problemas puramente literarios, había llegado finalmente a conceptos sociológicos, de índole política, religiosa y metafísica, mientras Herder partió del problema de la historia, en sus aspectos sociológicometafísicos, del cual sacó conclusiones interesantísimas sobre la evolución de las literaturas primitivas o incipientes. Pero ambos, a pesar de la heterogeneidad fundamental de sus temperamentos, eran grandes eruditos y trabajadores formidables.

Johann Gottfried Herder había nacido el 25 de agosto de 1744 en el pueblecito de Mohrungen (Prusia Oriental) donde su padre desempeñaba el modesto puesto de maestro de escuela primaria. Después de grandes esfuerzos, sinsabores y sacrificios de parte de los padres y el hijo, éste pudo inscribirse como estudiante en la Facultad de teología de la vecina Universidad de Koenigsberg donde cursó también filosofía bajo el joven profesor Immanuel Kant, conocido entonces como prosista elegante y ameno, afiliado a la escuela escocesa. En 1764, Herder fué llamado a Riga como pastor y para dictar una cátedra en el colegio de la ciudad. En 1771 se trasladó a Bueckeburg como primer pastor de esta residencia principesca minúscula.

Digitized by Google

Y en 1776, Goethe le hizo llamar a Weimar como superintendente general de la iglesia protestante del ducado. Murió el 18 de diciembre de 1803 en Weimar donde había llevado una vida relativamente aislada y no enteramente feliz. Goethe había sido, en 1770, discípulo de Herder y, entre tanto, había llegado a la alta posición de presidente del consejo de ministros en Weimar, de modo que Herder le estaba subordinado. La inversión de las situaciones jerárquicas había sido la causa de que Herder pronto se había adherido a la fronda que se había formado contra Goethe, mientras éste, no sin derecho, se sentía ofendido por la ingratitud de Herder. Además, la evolución intelectual alemana progresaba, en esta a época, a pasos de gigante y Herder que, en 1770, había sido el jefe espiritual de los jóvenes, perdía desde 1780, paulatinamente, el contacto con el movimiento de vanguardia para lamentar la desaparición de un pasado, a su juicio, mejor.

Herder poseía una sólida erudición de teólogo. Para él, la Biblia era el documento histórico más valioso. En el Antiguo testamento buscó y halló las primeras manifestaciones de nuestra civilización. Pero comprendió esta civilización como el proceso continuo de una evolución, provocada por causas determinantes. Como historiador, se impuso la tarea de investigar esta civilización y estas causas, desde los orígenes de nuestra civilización hasta la edad contemporánea. Para comprender los origenes de este inmenso movimiento colectivo, reunió los elementos cosmogónicos, mitológicos y jurídicos de la edad primitiva. Los combinó con los hechos geográficos y económicos correspondientes y demostró cómo todos estos elementos juntos habían producido las poesías épicas y líricas hebreas. Comparó la antigua civilización hebrea con los documentos entonces conocidos sobre las civilizaciones egipcia y caldea. Equiparó los libros de los reyes y los salmos con los poemas de Homero, de Hesiodo y de Píndaro. Investigó según el mismo método los orígenes de la civilización griega. Y llegó, como primer historiador, a una gigantesca visión de la historia universal como proceso continuo mundial en el cual se manifiestan las invariables leyes sociológicas.

En su libro *El alma de la poesía hebraica*, por ejemplo, analiza la personalidad y obra de Moisés como productos de las influencias judía, egipcia y arábiga. Demuestra que la institución de la casta sacerdotal hebrea provino de su conocimiento de las instituciones análogas egipcias, que la aparición de Dios en el matorral ardiente es un concepto de origen arábigo, pero que el alma de las reformas de Moisés era hebraica y servía para renovar y consolidar las tradiciones de esta raza.

En sus *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad* investiga los orígenes de la civilización griega y dice, por ejemplo: « La situación geográfica de Grecia es tal que pudo recibir de muchos países no sólo inmigrantes sino también los primeros elementos de la civilización. El carácter de la raza había sido formado por grandes empresas colectivas y por revoluciones que habían ocurrido en una época temprana. Estos dos hechos provocaron una fuerte circulación de ideas en el interior y una poderosa

Digitized by Google

actuación hacia el exterior, a las cuales las naciones asiáticas no habían podido llegar. Además, el momento especial en el cual los griegos recibieron la civilización, y el grado de civilización reinante entonces, no sólo entre las naciones limítrofes sino en la humanidad entera: todo esto ha contribuído para hacer de los griegos la nación que ha sido y ha dejado de ser... Una nación, establecida lejos de las costas del mar, lejos de las comunicaciones con otras naciones, encerrada entre altàs montañas, una nación que recibe su civilización de un solo centro, probablemente progresará con mayor rapidez y dará a su civilización el carácter rígido de instituciones sin flexibilidad alguna. Esta nación poseerá un carácter personal y lo conservará durante largos tiempos. Pero esta nación tendrá ideas rígidas y no poseerá una civilización compleja y útil, puesto que estos rasgos sólo se adquieren en competencia activa con otras naciones. Egipto y las naciones asiáticas son ejemplos. Si la naturaleza hubiera dado una configuración diferente a las montañas y los océanos del continente asiático, si el Asia Oriental hubiera poseído en una edad temprana, un comercio marítimo y si hubiera tenido a su disposición un mar Mediterráneo, todo lo que no posee, entonces, el progreso de la civilización habría seguido otros rumbos. Pero, como estos elementos han sido distribuídos por la naturaleza en forma diferente, nuestra civilización tenía que dirigirse hacia el oeste, puesto que le era imposible dirigirse y difundirse en la dirección opuesta, hacia el este... Cuando, por el carácter de sus territorios, la extensión de los estados no puede aumentar y cuando sus habitantes han de mantenerse en una actividad provechosa, entonces, sólo hacen falta algunas circunstancias felices para que la raza llegue a la civilización y la gloria. Así... la isla de Creta ha sido, entre los griegos, el primer país que produjo una legislación que pudo servir como modelo a las repúblicas de la tierra firme. Y entre éstas, las del litoral se han distinguido en mayor grado. No es una casualidad que los antiguos hayan colocado la habitación de los bienaventurados en islas. Probablemente, habían observado que el mayor número de las naciones libres y felices habitaban en islas. »

Del mismo modo, el análisis del cristianismo, al cual Herder ha dedicado otro capítulo de esta obra, así como el análisis de las civilizaciones etrusca y romana, han de ser clasificados entre los primeros ejemplos de la historiografía moderna. Dice sobre el origen del cristianismo y la personalidad de Jesús: « Setenta años antes del derrumbamiento del pueblo judío nació un hombre que ha provocado una inesperada revolución, tanto en la ideología como en las costumbres e instituciones de los hombres: Jesús. Nació pobre, pero como descendiente de la antigua casa real. Nació en la parte más atrasada del país. Fué educado lejos de la sabiduría erudita que aun existía en la nación que ya se hallaba en plena degeneración. Ha vivido desconocido durante la mayor parte de su corta vida, hasta que, iniciado por una visión divina a orillas del río Jordán, se rodeó de doce hombres de posición social igual a la suya. Eran sus discípulos con los cuales ha recorri-

Digitized by Google

do una parte de la Judea y a los cuales, por fin, encargó ser mensajeros de un nuevo reino divino próximo. Anunció un reino que llamó el reino de Dios, un reino de los Cielos al cual únicamente los hombres escogidos podrían llegar... Era una consecuencia natural de la pobreza y la situación general, reinante en este ambiente, que encontrara muchos adeptos en su nación, especialmente entre los pobres y los oprimidos, que tropezara con la oposición de los que, en forma hipócrita, oprimieron al pueblo, y que estos últimos le hiciesen desaparecer pronto. De este modo, apenas podemos indicar la época de su actuación pública... Según las ideas de los profetas, este reino había de ser una teocracia. De la ideología de los profetas se había formado, de un modo comulativo, el concepto del Mesías como figura típica ideal... Y, terminado este proceso, hizo su aparición este hombre, oriundo del pueblo, que llegó a conceptos más altos que las ilusiones de un reino político y teocrático, que reunió todas las esperanzas, los votos y las profecías, para formar la visión de un reino ideal que, de ningún modo, pudiera ser un reino celeste de los judíos. El derrumbamiento político de la nación judía se acercaba y él lo había presentido. Concibió un ideal más alto y anunció que el templo lujoso así como los ritos, ya degenerados en forma de supersticiones, habían de desaparecer pronto. El reino de Dios había de venir para todos los hombres... », etc.

Con estas obras Herder ha sido el creador, a la vez, de la historia científica moderna y, en cierto sentido, de otras disciplinas, entonces aun desconocidas, como la historia comparada de la religión. Lo importante en las obras de Herder ha sido el método. Herder ha sido el primero que conceptuó la historia de la humanidad como evolución continua en la cual cada época y cada civilización ocupan su lugar de importancia relativa. Ha sido el primero que prescindió por completo del método cronológico de los analistas, que introdujo el concepto sociológico en la historia y que basó sus relatos históricos en la demostración de causas determinantes, tanto individuales como colectivas, económicas, geográficas y otras más. Sus obras principales de este género son : *El documento más antiguo sobre el género humano* (1774), *El alma de la poesía hebraica* (1782-1783) e *Ideas para la filosofía de la historia de la humanidad* (1784-1801, 4 tomos). Ha dado el primer impulso para la renovación de la historiografía que, pocos años más tarde, tuvo lugar entre sus discípulos en Alemania y se extendió pronto a todos los demás países.

Al mismo tiempo, Herder ha tenido una influencia decisiva en cuanto a la evolución de la literatura alemana. Había comprendido la importancia del mito y del folklore en las épocas primitivas y había descubierto su función social en el pasado y en la edad moderna. Puso de relieve el hecho de que son de carácter idéntico las poesías sagradas de los tiempos primitivos y las epopeyas homéricas y la canción anónima popular contemporánea. Indicó que son tantas materializaciones poéticas del alma colectiva de las naciones y de sus épocas o tipos de civilización. Y como consecuencia de

Digitized by Google

este nuevo concepto, Herder dedicó la labor de muchos años a la compilación e interpretación del folklore mundial. Así publicó en los años 1778 y 1779 dos tomos con el título *Volkslieder*, es decir, *Folklore*, en los cuales ha reunido varios millares de canciones populares alemanas, y, en traducciones métricas al alemán, francesas, inglesas, escocesas, españolas, lituanas, serbias y otras, hallándose entre ellas también bajo el rubro *folklore peruano*, la conocida imprecación a Viracocha, traducida del quichua. Y como segunda obra de este género, Herder ha traducido en versos alemanes el poema del *Mio Cid*. Esta traducción, publicada después de su muerte, ha quedado hasta el día de hoy tan difundida en Alemania que don Diego y doña Urraca o los muros de Zamora son lugares y personajes conocidos por todos.

Al lado de Lessing y Herder militaron en esta época numerosos otros autores en pro del resurgimiento nacional y de la nueva ideologia. Entre ellos hay que mencionar, aunque fuere en un brevísimo párrafo, a dos eminentes escritores: el historiador de la vida económica alemana, Justus Moeser (1720-1794) y el apocalíptico Johann Georg Hamann (1730-1788), ensayista y filósofo inspirado que solia firmar sus folletos de carácter místico con el seudónimo El Mago del Septentrión.

Por la labor de todos estos hombres había sido formado, dentro del breve espacio de un decenio, un ambiente literario e intelectual completamente nuevo. La juventud que hacia 1770 tenía la edad de veinte años, se había criado en la atmósfera de una nueva sensibilidad y, con este motivo, sufría con agudeza punzante el efecto de las contradicciones y del contrasentido, manifiestos en la vida nacional alemana. Esta juventud reunió los elementos dispersos en los escritos de sus precursores, y proclamó su síntesis como el programa del movimiento de 1770. Los fundió en un credo homogéneo y les dió el carácter de un pliego de condiciones que presentara a los poderes, reinantes en lo espiritual y lo institucional. Les otorgó mayor vitalidad por grandes creaciones literarias, inspiradas en ellos. Y este movimiento se produjo, con violencia impetuosa, en el año de 1770 cuando Herder visitó la Universidad de Estrasburgo, donde, bajo el caudillaje espiritual del joven Goethe, se estaba formando, en estos momentos, el cenáculo estudiantil, conocido en la historia de la literatura alemana como el grupo de *Sturm und Drang*, expresión difícil de traducir y que significa algo como « tormenta destructora y éxtasis creadora ».

Digitized by Google

SEGUNDA PARTE

ORIGEN Y FORMACIÓN DE LA ÉPOCA MODERNA

CAPÍTULO IV

GOETHE Y EL MOVIMIENTO DE 1770

La situación espiritual e institucional hacia 1750. — El movimiento de 1770. — Biografía de Goethe. — Su niñez y juventud. — Retratos literarios de Goethe. — Primeras publicaciones sobre el arte gótico y el misticismo cristiano. — Himno a la Naturaleza. — El *lied*. — *Goetz von Berlichingen*. — *Werther*. — *Egmont*. — La personalidad de Goethe. — Lenz, Klinger y Wagner. — El movimiento de Goettingen. — Schiller, su vida y sus primeras publicaciones : *Los brigantes* y *Don Carlos*. — Su amistad con Goethe. — La edad madura de Goethe. — *Ifigenia* y *Torcuato Tasso*. — La obra científica de Schiller como historiador y filósofo. — Su trilogía *Wallenstein*. — *La novia de Messina*. — La vejez de Goethe. — Obras didácticas y novelas utópicas. — El significado de *Fausto*. — Opiniones políticas y económicas de Goethe. — Su influencia literaria y los principios de su influencia politicosociológica.

Hacia el año 1750 se había iniciado en Alemania una evolución espiritual y literaria que progresaba a pasos de gigante. Pero mientras Klopstock, Lessing y Herder seguían produciendo obras inmortales y mientras la conciencia de la nación seguía renovándose de una manera radical, la vida política e institucional alemana se mantenía estancada y letárgica. El « Santo imperio romano de la Nación alemana », agobiado por el peso de una vejez casi milenaria, seguía vegetando como organismo caduco y tambaleante. En la mayoría de los estados federales que gozaban de una soberanía casi absoluta, la vida pública se arrastraba peniblemente y tenía la forma de una serie irritante de incidentes molestísimos y vergonzosos. Sólo en Prusia la personalidad excepcional de un monarca heroico había dado impulsos viriles y dignos a la vida pública. Pero, hasta en este estado, con la incipiente vejez de Federico II, las cosas y los hechos paulatinamente volvieron a asumir un aspecto rutinario y lamentablemente vulgar.

Frente a esta vida pública degenerada, en plena conciencia de su antagonismo contra ella, se desarrollaba la vida espiritual rejuvenecida con una vitalidad y pujanza singulares. Con una rapidez asombrosa se sucedían las ideas nuevas, las publicaciones de obras importantísimas y las apasionadas discusiones sobre las últimas finalidades del género humano. Los jóvenes,


Digitized by Google

afiliados a este movimiento, sentían y sabían que vivían al margen de las instituciones públicas y que sus especulaciones se desarrollaban dentro de un institucionalismo futuro que anhelaban apasionadamente. Por cierto, habrían preferido cooperar en la vida activa de su país. Pero, ni su colaboración habría sido admitida por los rutineros reinantes, ni ellos habrían podido adaptar sus ensueños utópicos a las necesidades rutinarias. Se veían condenados a una actividad puramente literaria. Tenían que expresar sus doctrinas en forma puramente teórica. Sólo entraban en contacto con la realidad institucional en cuanto la criticaban y rechazaban. Llegaron, con este motivo, a las más extraordinarias alturas de la especulación y a los más elevados postulados de la moral pública : pero sus conceptos sublimes, en muchos casos, eran tan utópicos, bizarros y extravagantes que, primero, habían de provocar serios tumultos para poder efectuarse, más tarde, su materialización sólo en forma ecléctica y parcial.

La revolución literaria de 1770 aspiró sencillamente a una regeneración radical de la vida entera. El lema de estos jóvenes era « Libertad », palabra — como ha dicho Goethe — que « tiene una resonancia tan hermosa que nadie puede vivir sin ella, aun cuando significara un error ». Oponían a la civilización rutinaria, burocrática, caduca y convencional de su edad, la idea de una « vuelta a la naturaleza », conformes con Jean-Jacques Rousseau, uno de los pocos escritores que admitían y admiraban. Y tenían la pretensión de reformarlo todo, desde las costumbres de la vida diaria hasta la constitución política de su país y el significado de la religión.

Así, los afiliados al movimiento progresista vestían de otro modo que los « burgueses ». Habían rechazado el traje cortesano del siglo XVIII y preferían la indumentaria del cazador o jinete con altas botas, la melena suelta y sin empolvarla ni trenzarla. Les gustaba recorrer los campos a caballo, admirar el paisaje iluminado por la luna o por la puesta del sol, recoger en las aldeas el folklore, escalar las montañas de los Alpes, bañarse al aire libre en el agua de los caudalosos ríos, o escuchar los ruidos sonoros y misteriosos del frondoso monte. Cantaban sus emociones en poemas de forma folklórica, es decir, en forma del *Lied*, o en versos libres, de ritmos irregulares y sin rimas.

Anticonvencionales en todos sus conceptos, adoptaron una religión emocional, sin dogma, basada en la intuición panteística y la veneración extática del universo. Abogaban, en el terreno de la moral, por la autonomía incondicional del individuo. Fusionaron sus conceptos de individualismo y universalismo extremos y llegaron a una ideología histórica que consideraba al individuo como producto de fuerzas colectivas, pero que se basaba en el culto de los héroes. En cuanto a sus modelos literarios, eran : Homero, Píndaro, la Biblia, el folklore y, sobre todo, Shakespeare. Los leían y releían con un criterio en el cual estaban hermanados la lucidez cerebral de Lessing y el éxtasis emocional de Herder. Además, agregaron a la revisión del credo literario una renovación de los conceptos sobre

Digitized by Google

bellas artes y, especialmente, arquitectura, que extrañó y escandalizó a los contemporáneos. Proclamaron la superioridad del arte gótico medieval sobre el clasicista de su época y, dando rienda suelta a su emocionalismo místico y cumpliendo con el dogma del culto de los héroes, hicieron peregrinajes devotos a la tumba del gran arquitecto Erwin von Steinbach, autor de la catedral de Estrasburgo.

El caudillo del movimiento de « destrucción tormentosa y creación extática » era Goethe. Poseemos de él varios retratos literarios de los cuales dos valen la pena de ser reproducidos en este lugar. En uno de ellos, la silueta del estudiante ha sido dibujada por un observador ingenuo, el joven místico Jung-Stilling que, después de una niñez pasada en la pobreza, había reunido los medios para estudiar medicina en la Universidad de Estrasburgo y que, más tarde, fué un gran oculista. Dice en su autobiografía: « En la pensión a la cual me había dirigido, encontré unas veinte personas que comían en nuestra mesa. Los vimos entrar el uno después del otro. Uno llamó nuestra atención porque tenía grandes ojos brillantes, una frente admirable, una estatura elegante y una manera arrogante de entrar... Mi vecino me dijo: éste ha de ser un hombre excelente. Consentí, pero opiné que nos molestaría mucho porque le consideré como un compañero turbulento. Lo supuse porque este estudiante poseía una manera muy independiente de presentarse. Pero me había equivocado. Entre tanto notamos que los otros llamaron a este hombre excelente el señor Goethe. Mi vecino me dijo en voz bajo: Aquí vale más quedarse callado unos quince días. Comprendí que tenía razón y, como nos quedamos callados, nadie se ocupó más de nosotros, excepto que Goethe, de vez en cuando, nos miró con sus dos ojos formidables. Estaba sentado frente a mí y dominaba la mesa entera sin buscar este dominio. » Cuenta Jung-Stilling cómo más tarde uno de los comensales trató de ridiculizarle a causa de su indumentaria pobre y lugareña y dice: « Todos se rieron, excepto Salzmann, Goethe y Troost... Y Goethe se interpuso exclamando: « Primero habría que saber si el hombre merece la mofa. Es una canallada « insultar a un hombre decente que no ha ofendido a nadie. » Desde entonces, Goethe se ocupaba mucho de mí, me visitaba y me dedicó una amistad fraternal... Lástima que son tan pocos los que conocen el corazón de este hombre excelente. »

El segundo de estos retratos literarios tiene una fecha posterior y describe a Goethe cuando, después de sus primeros éxitos literarios, estaba de huésped en la corte de Weimar. Su autor es Gleim, un poeta respetable de la generación anterior. Cuenta: « Por la noche estuve invitado para la tertulia en el palacio de la duquesa Amalia donde me dijeron que Goethe vendría algo más tarde. Yo había traído, como novedad literaria, el último *Almanaque de las Musas*, recién publicado en Goettingen, de cuyo contenido les comunicaba una u otra cosa. Mientras estaba leyendo, un hombre joven, vestido de botas con espuelas y corto saco abierto de caza-

Digitized by Google

dor, se había mezclado entre los que escuchaban, sin que yo lo hubiera notado. Estaba sentado frente a mí y escuchaba muy atentamente. Excepto el hecho de que tenía en su rostro un par de ojos negros, brillantes como los de un italiano, no sabría decir que algo me hubiera llamado la atención. Pero... durante una pausa... el distinguido cazador se levantó, me dirigió la palabra, me saludó en forma muy cortés y ofreció alternar conmigo en la lectura... Le entregué el libro. Pero: ¡O Apolo y las nueve Musas, sin olvidar las tres Gracias! ¡Qué era lo que tuve entonces que escuchar! Al principio, todo, por cierto, iba bien... Pero de repente era como si el cazador estuviera poseído por el espíritu del mal... Leía poesías que no estaban en el almanaque y disparataba en todas las formas literarias. Hexámetros, yambos, coplas populares, cualquier cosa, todo entremezclado, y produciéndolo como si fuera nada. ¡Lo que, con su chispa, ha imaginado esta noche! A veces venían ideas espléndidas, pero improvisadas en forma abrupta, de modo que los autores a quienes las atribuía, habrían tenido que dar las gracias de rodillas a Dios si les hubieran venido cuando sentados en su mesa... Distribuyó sus chistes entre todos los presentes. A mí también, después de haberme alabado, me dió una pequeña puñalada, aludiendo a mi manía de ayudar a todos los talentos y comparándome con un pavo sumamente paciente a quien gustara empollar huevos ajenos... ¡Este ha de ser o Goethe o el diablo! dije a mi amigo Wieland, y Wieland contestó: « Ambas cosas. »

Goethe — « este hombre singular », como solía llamarle su padre — había nacido el 28 de agosto de 1749 en Frankfurt sobre el Main, pequeña república municipal donde su abuelo ocupaba el puesto de primer magistrado del estado. Su padre, por la ley de Frankfurt, quedaba excluido de las funciones públicas, como yerno del presidente de la república. Vivía de sus rentas en una espaciosa casa patricia que aun hoy existe como museo, y llevaba una vida voluntariamente laboriosa. Continuaba sus estudios jurídicos. Coleccionaba cuadros de pintores alemanes contemporáneos porque, según una de sus máximas, era necesario ayudar a los vivos y los connacionales. Escribía sus memorias y las escribía en italiano para no perder el uso de esta lengua que había aprendido durante un largo viaje por Italia. Cuidaba su vasta biblioteca. Y, sobre todo, educaba a sus dos hijos, Wolfgang y Cornelia, con una meticulosidad acariciadora y un cariño livianamente pedantesco. La madre era treinta y un años más joven que su esposo, el consejero imperial de justicia, doctor Johann Kaspar Goethe. Era una mujer de gran corazón, de temperamento vivaz y amable, de mucha imaginación poética y de un sentido común ejemplar. Era más bien la compañera de los juegos infantiles que la educadora de sus hijos.

El niño Goethe tuvo los mejores maestros y profesores. Como era muy precoz, le gustaba buscar la sociedad de los amigos eruditos de su padre. A la edad de siete años leía a Homero en el original, sabía a fondo el latín,

Digitized by Google

discutía, como afiliado apasionado de Federico II de Prusia, sobre política, sabía algo de hebreo, inventaba cuentos fantásticos, escribía versos, daba su opinión sobre la pintura moderna y sobre las compras de su padre, conversaba correctamente en francés y sabía de memoria el texto latino de la Constitución federal alemana. Resolvió a esta edad reunir sus obras literarias completas. Las hizo copiar por el secretario particular de su padre, con la letra esmerada de esos tiempos, y las presentó en un tomo encuadernado a su padre como regalo de cumpleaños: y el padre, encantado, le mandó, por espíritu de método, que le presentara cada año una colección igualmente nutrida.

A la edad de diez y seis años su padre le envió a la Universidad de Leipzig para cursar, según la tradición de la familia, sus estudios de derecho. Goethe sabía entonces varias lenguas vivas y muertas, había aprendido todo lo que se enseñaba en las otras asignaturas escolares, poseía nociones bastante fuertes de derecho romano, aprendidas en la intimidad de su padre, tenía las maneras del gran mundo y era experto en el baile y la esgrima. Los entretelones de la vida social, económica y política no tenían, para él, secreto alguno. Era, según las ideas convencionales de su época y su clase un hombre hecho, y, ahora, en el centro de la vida elegante y literaria alemana, en Leipzig, pronto perdió los últimos rasgos que le habían quedado de la educación algo mustia, pesada y lugareña de la casa patricia de Frankfurt. Dentro de pocas semanas vestía mejor que todos los elegantes del « pequeño París », como los habitantes de Leipzig solían llamar a su ciudad, y se distinguía entre los estudiantes de buena familia por la superioridad de los madrigales que dirigía a las señoritas y lindas muchachas de todas las clases.

A la edad de veintiún años, en 1770, su padre le hizo cambiar de universidad para que aprendiera a trabajar y terminara sus estudios. Se trasladó a Estrasburgo donde hubo de encontrar al célebre crítico Herder. Herder sufría de una enfermedad de la vista y había ido para consultar un famoso oculista, profesor en la mencionada universidad. De temperamento caprichoso y huraño, Herder se hallaba entonces en una disposición de ánimo especialmente intratable. Cuando Goethe le hizo una visita, se burló de él. Sin embargo, aceptó los servicios que Goethe le ofreció incondicionalmente. El célebre crítico no había comprendido quién era este fámulo voluntario que, impulsado por el afán de aprender, le hacía durante largas horas la lectura de libros importantes y actuaba gratuitamente como secretario particular. Goethe, de su parte, era suficientemente hombre del gran mundo para darse cuenta de las condiciones en las cuales vivía su admirado joven maestro. Le perdonaba todo de antemano y sacaba todo el provecho de sus lecciones.

En esta época de su vida, Goethe frecuentaba un círculo de estudiantes de la misma edad entre los cuales se había conquistado una posición de ascendiente intelectual. Eran Jakob Michael Reinhold Lenz, nativo de Liv-

Digitized by Google

landia, Maximilian Klinger, de Frankfurt, Heinrich Leopold Wagner, nativo de Estrasburgo, todos poetas, el ya mencionado Heinrich Jung Stilling de Nassau y algunos otros más que, en su vida posterior han abandonado el culto de las letras. Estos jóvenes comían en la misma pensión, mencionada en el antes citado retrato literario de Goethe por Jung Stilling. Se reunían periódicamente en la « Asociación para el fomento de la lengua literaria alemana », fundada y presidida por el doctor Salzmann, asesor del colegio pupilar y secretario perpetuo de la Academia de Estrasburgo. Y cultivaban en una inspiración común todo lo que formaba el credo de la juventud. Fueron estos estudiantes los autores de la revolución literaria de 1770 y Goethe era su caudillo.

Las primeras obras en las cuales Goethe expresó la nueva sensibilidad del cenáculo, eran dos ensayos y un folleto sobre arte gótico alemán, dedicados a la memoria del arquitecto constructor de la catedral de Estrasburgo, Erwin von Steinbach. Son oraciones extáticas, dirigidas al genio del arte medieval, cristiano y alemán, al cual opone las artificialidades del seudoclasicismo de su época. Algo más tarde publicó dos ensayos sobre la esencia de la religión puramente emocional, irracional, es decir, mística y sin dogmas. Dice : « Los teólogos son gente rara. Pretenden lo imposible. Quieren reducir el cristianismo a la fórmula de un credo... Ignoro si es posible demostrar el carácter divino de la Biblia a los que no lo sienten instintivamente, y, además, considero esta labor como completamente superflua... Pero estos falsos profetas andan predicando la moral y una vida virtuosa, apocando de este modo al mismo Cristo. ¿Qué significado tiene el hecho de que los apóstoles, el día de Pentecostés han hablado en lenguas? Este lenguaje ha de haber sido algo más que una pantomima, ha de haber sido un lenguaje inarticulado... Y el que habla este lenguaje del espíritu, no habla con los hombres sino con Dios ; a este hombre, nadie le entiende : pronuncia secretos en el espíritu. Este lenguaje sólo extraña a los que no tienen la fe y a éstos les llama la atención ; pero ni es un lenguaje instructivo ni sirve para la conversación entre los que tienen la fe... Y si el espíritu eterno elige a una persona para dotarla de un reflejo de su sabiduría y una chispa de su cariño, entonces, ¡que esta persona se levante y que, con voz inarticulada, dé expresión a sus emociones ! ¡Qué se levante, y la veneraremos ! ¡Te bendeciremos, espíritu eterno, cualquiera que fuere tu origen ! ¡Tú que iluminas a los paganos ! ¡Tú que inspiras a las naciones con tu ardor ! »

Arte gótico, una religión puramente emocional, ambos a base del éxtasis : estos conceptos tenían su base en una ideología a la cual Goethe, pocos años más tarde, dió expresión en el himno en prosa *La naturaleza*, canto sublime, místico y, después de Espinosa, quizá el documento más ferviente del panteísmo religioso. Empieza con las palabras siguientes : « ¡Oh Naturaleza ! Estamos rodeados y envueltos por ella, incapaces de salir de ella e incapaces de penetrar más dentro de ella. Sin rogarnos ni avisarnos,

Digitized by Google

ella nos atrae dentro del círculo de sus bailes y ruedas, y sigue su camino, llevándonos, hasta que estamos cansados y nos caemos de sus brazos. Crea sin parar nuevas formas; lo que es, nunca antes existió; lo que era, nunca más volverá; todo, siempre, es nuevo y, sin embargo, es lo que era antes. Es entera y siempre incompleta. Lo que hace, siempre es capaz de hacer. A cada uno aparece en forma singular. Se esconde bajo mil nombres y términos, y siempre es la misma. A mí me ha colocado en el centro de la vida y, también, me hará salir de él. Le tengo fe y confianza. Ella puede disponer de mí. Me tendrá cariño a mí, que soy su obra. ¡No soy yo quien ha hablado de ella! ¡No! Porque todo lo que es verdad y todo lo que es error, todo, ella lo ha dicho. Todo es culpa de ella, todo es mérito de ella. Ella es el todo. Se recompensa y se castiga a sí misma, se da a ella misma alegría o molestia. Es brusca y es gentil, amable y terrible, débil y omnímoda. Todo siempre existe dentro de ella. Desconoce lo pasado y lo futuro. Lo presente es su eternidad. Es buena. La venero en todas sus obras. Es sabia y serena.»

El mismo sentimiento de la vida y el mismo concepto del universo, junto con las emociones de una sensibilidad aguda y viril, forman el tema de la poesía lírica del joven Goethe. Entre estos poemas hay que distinguir dos grupos de carácter diverso y forma diferente, los ideológicos y los sentimentales. Los primeros se inspiran en los ritmos de Píndaro. Tienen la forma del verso irregular y sin rima. Exponen grandes conceptos sobre el destino de la humanidad o sobre la misión del poeta o sobre la vida de los individuos. Su acento es, según una designación preferida entonces por Goethe, «titánico». Las poesías sentimentales tienen la técnica ingenua del refrán popular. Inician ambas las dos principales corrientes de la poesía lírica alemana entre las cuales la folklórica del *Lied* ha conquistado reputación mundial.

El *lied* es un género literario especial que se basa en la técnica del folklore lírico. Goethe había colaborado en la recopilación del folklore, hecha por Herder y, con este fin, había recorrido las aldeas para recoger, como dijo, «de la garganta de las abuelitas más viejas las canciones populares más viejas». En su forma primitiva, el *lied* se basa exclusivamente en la tradición oral. Es el producto de una labor colectiva, en el sentido de que nace de las colaboraciones sucesivas y casuales de cantores populares anónimos. No tiene texto definitivo puesto que la letra, reproducida de memoria, sufre transformaciones ininterrumpidas, tanto involuntarias como intencionales. Debido a su origen, posee un vocabulario esencialmente popular, lo que quiere decir, relativamente restringido. Abundan en la poesía lírica folklórica las locuciones estereotípicas, las fórmulas consagradas e inalterables, a veces como epíteto tradicional, a veces como frase típica. Su técnica es sencillísima y ordinariamente más bien abrupta porque prescinde de introducciones, transiciones o explicaciones detalladas. Además, tiene un número contado de motivos, todos correspondientes a la vida sentimental y

Digitized by Google

emocional del pueblo: el amor, los celos, la petulancia de la chica o del mozo desdeñosos, la tristeza, los anhelos y sobre todo, el sentimiento inmediato de la naturaleza. Sus ritmos son poco severos y las rimas fácilmente degeneran en asonantes.

La letra del *lied* primitivo, de este modo no es sino una serie infinita de variaciones ingenuas sobre un mismo tema. Pero es solamente letra y recibe su verdadero significado porque el *lied*, exclusivamente, se canta. El ritmo y la armonía del poema tienen su razón de ser en su estrechísima vinculación con la melodía.

Goethe ha sido, en la época moderna alemana, el primer poeta que recogió esta forma del folklore y le dió lo que se puede llamar, una fiscalización literaria. Adopta el carácter musical del *lied* y una gran parte de sus formas y sus motivos. En un *lied* dice:

> Amada, si estos *lieder*
> se hallan más tarde entre tus manos,
> siéntate al piano.
> Toca rápidamente las cuerdas
> y mira en el tomo;
> ¡No leas nada, cantes siempre!
> y cada hoja te pertenecerá como propiedad tuya.

Pero Goethe eliminó los giros o motivos groseros que, inevitablemente, se encuentran en muchos poemas folklóricos. Ensanchó el alcance sentimental y sutilizó el significado del *lied*. Por ejemplo, recogió, refundió y perfeccionó una viejísima canción popular sobre « la rosa solitaria de los campos ». Compuso su célebre *lied Haidenröslein* que se canta aun hoy en todo el territorio del habla alemana sin que la mayoría de los cantores conozcan su origen. Y dió la pauta a los futuros recopiladores y poetas del *lied*.

Algo más tarde, los compositores de música, también, dirigieron su atención hacia el *lied*. Mozart y Beethoven habían sido los primeros para poner en música las letras de Goethe. Otros poetas, de las generaciones posteriores, desarrollaron la técnica del *lied* como género literario; y compositores como Weber, Schubert y Schumann dieron los últimos toques de perfección al género musical correspondiente. Por fin, la enseñanza pública utilizó el *lied* como base de la instrucción musical en las escuelas primarias, de modo que aun hoy, el *lied* en el territorio de habla alemana, casi se puede considerar como el fundamento de una cultura estético-musical de carácter democrático.

Goethe, después de haber introducido de este modo el *lied* en la literatura alemana, dió a la novela un nuevo desarrollo con su celebérrimo *Werther (Die Leiden des jungen Werther, Las cuitas del joven Werther*, 1774) y el año antes, en 1773, había conquistado su primer éxito nacional con la tragedia *Goetz von Berlichingen*.

Digitized by Google

La tragedia debe su forma exterior a lo que ha sido llamado la *Shakespearomanía* de esta generación, es decir, un género de imitación contra el cual Lessing había prevenido al público en su *Dramaturgia de Hamburgo*. La tragedia de Goethe es un conjunto de escenas, en gran parte brevísimas, que se suceden con vertiginosa rapidez y en las cuales se mueve, gesticula y grita un torbellino de personajes heterogéneos. El lenguaje es, en las escenas correspondientes, violentísimo y de un naturalismo tan osado que el caló de los bohemios y las exclamaciones más crudas del arrabal se pronuncian en alta voz. En cuanto a su significado, *Goetz von Berlichingen* es un drama de ideas politicosocial, así como lo indicó el lema con el cual el autor había encabezado su primera versión: « La degeneración se ha consumado, el corazón del pueblo ha sido pisoteado en el fango y ya no es más capaz de nobles instintos. »

La biografía dramatizada del caballero Goetz von Berlichingen es, en primer lugar, un inmenso cuadro sintético de una época histórica importante de transición, es decir, de la época cuando el antiguo estado federal alemán empezó a degenerar. Representante de un pasado glorioso es el viejo emperador Maximiliano, muerto en 1519, el último caballero, como ha sido llamado por la tradición popular. Maximiliano comprende, con una lucidez melancólica, que las formas institucionales de la vida colectiva, en las cuales él se ha formado, están llegando a su término. Comprende que la nueva forma de organización por la cual este pasado será substituído, es más moderna, y que corresponde mejor a las necesidades técnicas del momento. Pero sabe también que la inminente transformación de la vida alemana no constituye una evolución orgánica de las fuerzas sanas y dinámicas de la nación, sino la desagregación del estado alemán y el dominio interesado de un grupo de personas o de una clase que se sirven del progreso y aprovechan la inevitable reorganización de la vida pública con fines egoístas. Presiente que la evolución venidera traerá consigo el debilitamiento de la autoridad central nacional, la supresión de los fueros comunales, la abolición de los derechos económicopolíticos de los cuales gozan los aldeanos y, al mismo paso, la eliminación de los conceptos caballerescos de la vida. Frente a Maximiliano se hallan los representantes del naciente estado territorial omnímodo y del absolutismo. Saben que su turno llegará pronto y esperan, con sorna petulante, la desaparición del desorientado emperador y el momento cuando Carlos ascenderá al trono, el Carlos V de la historia, bajo cuyo régimen fueron destruídos en España los comuneros y en Alemania la libertad de la conciencia.

Contra estas tendencias « modernistas » reaccionan con ciego furor los mismos aldeanos y el caballero Goetz von Berlichingen. Estalla la sanguinaria revolución de los aldeanos, el *Bauernkrieg* de trágica memoria, y Goetz von Berlichingen acepta el puesto de capitán general que le imponen las hordas enfurecidas e incendiarias. El emperador no simpatiza con el incipiente orden de cosas que tiene que proteger contra la revolución, pero

Digitized by Google

comprende que su deber es restablecer la paz pública. Los jefes de los aldeanos mueren en el cadalso y Goetz von Berlichingen, prisionero en la ciudad de Heilbronn, comprendiendo que ha fracasado en su obra militar, moral y política. se extingue con el grito « libertad » en los labios.

Para Goethe, cuando escribió esta tragedia, Goetz von Berlichingen era « un héroe » a secas. El autor se identifica con el personaje principal de su tragedia y sus postulados políticoeconómicos. Es un militante en las filas de la « revolución literaria » y su obra es una apasionada reivindicación partidaria de derechos violentados. Sin embargo, *Goetz von Berlichingen* es la última y única obra de Goethe, escrita con este espíritu francamente partidario. Un año más tarde, en la novela *Werther*, ya se vuelve manifiesta la evolución ideológica del autor que aspira a conceptos imparciales en sus juicios sobre la vida contemporánea y la historia. Y al mismo tiempo empezó la discrepancia fundamental entre Goethe y el público, que en estos días ha sido superada, debido a una comprensión más adecuada de sus ideas básicas.

Cuando *Werther* apareció, el público tanto alemán como mundial lo consideró como la apología del suicidio sentimental. Estaba convencido de que el autor era un adepto entusiasta de la nueva sensibilidad, del individualismo extremo y del culto a la naturaleza. En realidad, la novela es un sutilísimo estudio de psicología patológica. Hasta se puede decir que el autor trata la vida y el suicidio de Werther como un caso clínico de alienación mental, provocado por los excesos del emocionalismo reinante. Comprendida de este modo, la novela en primer lugar, es una demostración de moralista y, en cuanto a este aspecto, ha envejecido tan pronto como desapació la mentalidad analizada y censurada en ella. Pero, en segundo lugar, Goethe no había escrito una diatriba contra un movimiento colectivo de locura. Lo ha estudiado con la sutileza íntima del psicólogo y con la simpatía natural a un hombre que acaba de curarse él mismo de la misma aberración sentimental. Examinada desde este punto de vista, la novela resulta, aun hoy, interesantísima, como uno de los primeros documentos de psicología moderna. Por ejemplo, Werther pone fin a sus días, no por razones lógicas ni bajo la presión de una verdadera desgracia ni, en fin, por un motivo único o claramente definido. La verdadera causa de su suicidio reside en un sentimentalismo desbordante y en la falta de disciplina con la cual se abandona gustosamente a todos los impulsos que le vienen del exterior y de su interior anárquico. Esta misma desproporción que existe entre las causas y el acto del suicidio es el problema central de la novela. Por cierto, la tesis de la novela no fué comprendida por los contemporáneos y nadie se indignó más que Goethe contra la manía de suicidios sentimentales, provocada por esta obra. Dijo que la sombra del suicida tendría que enseñar una lección de hombría y disciplina. Y coincidió con Lessing que era uno de los pocos lectores que, en seguida, había comprendido la intención del autor y había dicho que, probablemente, la novela hubiera tenido que terminar

Digitized by Google

con un pequeño epílogo cínico sobre la fatuidad del pretendido héroe.

En todo caso, Goethe se ha mantenido a una distancia aun mayor de su « héroe » en la tercera gran obra que, aunque terminada más tarde, pertenece a la primera época de su vida, la tragedia *Egmont*. En ella, hasta cierto punto vuelve a tratar el mismo tema como en la tragedia *Goetz von Berlichingen*, es decir, la época de transición de la Edad media a la moderna o el Renacimiento. Esta vez pone en escena no a Maxiliano o Carlos V, sino a Felipe II. Describe cómo el conde Egmont, junto con Guillermo de Orania, encabeza la revolución de Flandes y por qué fracasa en esta obra, debido a sus propias flaquezas. De nuevo, trata el problema de gobierno, si el pueblo tiene el derecho de hacerse gobernar según su propia voluntad o si un monarca, además extranjero, posee el derecho de abolir las libertades populares e imponer a todos su ideal administrativo de la organización politicosocial-religiosa. Junto con el análisis psicológico del conde Egmont, personalidad sumamente simpática pero insuficiente, este problema ideológico constituye la esencia de la tragedia. Halla su expresión plenaria en una escena culminante que pasa entre el duque de Alba y el conde de Egmont, al fin de la cual Egmont queda preso. Es una exposición magnífica de dos grandes sistemas políticos contradictorios, hecha con imparcialidad, pero con marcada simpatía hacia el representante de la libertad popular, de modo que vale la pena transcribirla íntegra :

Egmont. — ¿Quién les da, a los de los Países Bajos, una garantía de su libertad?

Alba. — ¡Libertad! Palabra magnífica para quien la comprende bien. ¿Pero qué género de libertad están buscando ellos? ¿La de hacer el bien? En esto, el rey no les molestará. ¡Pero no! Ellos no se creen libres si no pueden dañarse a sí mismos y a los demás... Lo mejor es : limitar su libertad de movimiento, tratarles como a niños, guiarlos y conducirlos a su propio bien como se hace a los niños. Créame, un pueblo nunca llega a la edad madura, nunca llega a ser cuerdo. Un pueblo siempre queda pueril.

Egmont. — ¡ Y qué raro entonces que un rey llegue a ser cuerdo! Y no es evidente que los muchos que forman el pueblo, tienen mayor confianza en muchos, que solamente en una persona. Además, no es una sola persona, sino son estos pocos, que suspendidos en las miradas de esta persona única, envejecen, formando un grupo cerrado. ¿Quizá se piensa que sólo este pequeño grupo tiene el derecho de llegar a la cordura?

Alba. — Sí. Y la razón es, probablemente, que este grupo de personas no está abandonado a su propia iniciativa.

Egmont. — Y que, con este motivo, tampoco quisiera respetar el derecho de los demás a la iniciativa propia... ¡No se puede! ¡No se puede!... Conozco a mis compatriotas : son hombres dignos de pisar el suelo de Dios. Cada uno de ellos es un pequeño rey, firmes, activos, capaces, leales, imbuídos de sus tradiciones... ¡Se les puede apretar, pero no subyugar!

Alba. — El rey, después de profundas reflexiones, ha comprendido lo

Digitized by Google

que el pueblo necesita. La intención del rey es... imponerles, si fuera necesario, por la violencia, su propia salvación. Quiere sacrificar a los malos para que los demás tengan la tranquilidad sin la cual no podrían disfrutar la felicidad que les proporciona un gobierno sabio.

Egmont. — Entonces, el rey ha tomado una resolución que ningún príncipe tendría que tomar. El rey quiere debilitar, oprimir, destruir la fuerza del pueblo, su alma, el concepto que el pueblo tiene de sí mismo; y el rey quiere hacerlo para poder gobernar con mayor comodidad.

Alba. — Todo eso ha sido discutido, deliberado, examinado, considerado por el rey, junto con sus consejeros. No tengo autorización para reconsiderarlo. Obediencia es lo que exijo del pueblo... Conde Egmont, ¡alto! Tu espada. El rey manda. ¡Eres mi prisionero!

Y Egmont muere en el cadalso, no sólo porque así lo pide la razón del estado absolutista, sino también porque no ha tenido la disciplina y clarividencia política necesarias para defender su propia libertad y la del pueblo.

Goethe terminó esta tragedia cuando había desempeñado el puesto de Primer ministro y jefe del gabinete del ducado de Weimar. No era entonces sencillamente un poeta o un literato, y hasta fué considerado, en este momento, por sus contemporáneos, como un hombre de estado que en su juventud había sido uno de los autores más prestigiosos de la nación. El autor de *Egmont* no era un estudioso solitario ni un tribuno popular. Era una alta personalidad política que conocía a fondo la técnica administrativa y que había tenido amplia oportunidad para contemplar los problemas políticos desde el punto de vista del gobernante. Estas circunstancias otorgan una trascendencia extraordinaria a la profesión de fe, hecha en esta tragedia. Al mismo tiempo, la dotan de un significado pedagógico que es ajeno o superior a la mera literatura. Goethe se pronuncia en pro de las libertades populares, pero expone cómo y por qué el mismo pueblo ha demostrado su incapacidad para defender y conservar los fueros que ha poseído. Es la primera obra en la cual Goethe se propone actuar como educador de la conciencia nacional y usa la forma literaria no como una finalidad en sí misma, sino como el instrumento de una propaganda pública pedagógica. Empieza, en la actuación de Goethe, el período llamado de sabiduría que ha durado hasta el fin de su vida y durante el cual, con incansable afán y con serenidad soberana, ha expuesto su doctrina sociológicopolítica. Por cierto, esta doctrina no era nueva en el sentido de que Goethe hubiera inventado nuevas formas de la vida institucional. Su trascendencia consiste en el hecho de que un hombre de estado que, a la vez, era pensador y poeta, interpreta los hechos de la política contemporánea y sus orígenes históricos y que indica los defectos de los cuales adolecen todos los grupos sociales y todos los partidos de su tiempo, los gobernantes tanto como los populares, para demostrarles el norte de nuestra evolución según el cual habrían de orientarse para servir la gran causa del progreso de la civilización mundial.

Para Goethe, la vida es una lucha, es decir, una lucha por el ideal. Y el

Digitized by Google

individuo tiene el deber incondicional de ponerse a la disposición de ese ideal. En la mayoría de sus novelas u obras dramáticass, ha expuesto este ideal y ha descrito cómo los hombres, por razones de indisciplina, de falta de comprensión, por confianza exagerada y pereza mental, fracasan o cómo se les puede educar para que lleguen a la altura del ideal. Son, como lo dijo él mismo, fragmentos de una inmensa confesión por parte del autor porque cuenta en ellas cómo él mismo, por un proceso de autoeducación, ha entrado en posesión del ideal y de la disciplina correspondiente. Pero al mismo tiempo son fragmentos de una inmensa obra pedagógica porque el caso típico, relatado por el autor, es aplicable a la vida de todos los humanos.

Según Goethe, lo que importa en la vida es tener una voluntad inquebrantable y nunca perder de vista la meta final para poder hacer el bien y alcanzar la satisfacción interior del deber cumplido. Dice en una de sus páginas autobiográficas más imponentes: « Cuentan que un marino, sorprendido en alta mar por una noche tormentosa, quiso dirigir su barco al puerto. Su hijito, estrechándose contra él en las tinieblas, le preguntó: ¿Padre, qué significa esa luz loca que a veces veo encima a veces bajo de nosotros? El padre le prometió la explicación para el día próximo, y, entonces, resultó que había sido la llama del faro que, mirada desde un barco balanceado por las olas, parecía a veces estar alta a veces estar baja. Yo también, en medio de un mar apasionadamente conmovido, dirijo mi barco hacia el puerto, y, si logro mirar fijamente la llama del faro, aunque ella parezca cambiar de sitio: entonces, por fin, me curaré, llegado a la playa. »

Era Goethe, esencialmente, un hombre de voluntad y de acción, pero en el sentido espiritual e intelectual. Dice en otro pasaje: « Todos los hombres que valen algo sienten, en cuanto aumenta su cultura, que han de desempeñar en el mundo un papel doble: el uno material y el otro ideal. Y en este sentimiento se basa todo lo noble que existe en el mundo. Lo que nos toca en cuanto a nuestra existencia material, lo notamos con demasiada claridad. Pero en cuanto a nuestro destino ideal, raras veces llegamos a una visión clara... Sin embargo, ¿ tiene la vida material y burguesa una importancia tan alta y es admisible que las necesidades materiales diarias acaparen tanto al inviduo para obtener de él que se rehuse a las exigencias del ideal? »

Para cumplir con su destino ideal, para mantener su independencia, para no dejarse maniatar por el ambiente, Goethe, repetidas veces en su vida, ha tomado resoluciones desesperadas que fueron consideradas por sus amigos como tantos actos de locura y, a veces, de crueldad. Por ejemplo, abandonó en 1775 la situación social y material sumamente holgada que se había conquistado en Frankfurt. Después de terminar sus estudios, había abierto bufete de abogado en la ciudad natal. Su padre, encantado de tener por fin una verdadera vocación, se había encargado de todos los trabajos rutinarios del estudio. La sociedad mimaba al joven y brillante abo-

Digitized by Google

gado que, por fin, se había comprometido con la hija de un riquísimo banquero. Pero Goethe sintió instintivamente que, por las mismas satisfacciones que le brindaba, su situación estaba al punto de hacerle el esclavo de un porvenir ameno y mediocre. Se fugó de toda esta felicidad y aceptó la invitación del joven duque de Sachsen-Weimar. Encontró en Weimar un campo de acción tal como lo había anhelado: una actuación política en gran escala. Poco tiempo después fué nombrado secretario de legación, miembro y, por fin, jefe del gabinete de ministros. Tomó parte activísima en las gestiones de la alta diplomacia y la administración interior del país. Detenía, por el ascendiente que le conferían su superioridad intelectual y su amistad personal con el duque reinante, casi la suma del poder en el ducado de Weimar. Pero su misión definitiva no era el ejercicio de estas funciones, por altas e importantes que fuesen. De nuevo resolvió fugarse. Lo abandonó todo, para vivir dos años en Italia donde recuperó el equilibrio de sus fuerzas y terminó las obras literarias y científicas que habían de ocuparle en realidad, porque su misión era literaria.

Terminada su permanencia en Italia, Goethe volvió a Weimar en 1788 como hombre maduro. Aceptó ahora sólo puestos como el de director general del teatro de estado, curador de la Universidad de Jena, jefe del departamento de bellas artes, etc. Era el « sabio de Weimar » y desarrolló como poeta, dramaturgo, novelista, historiador, investigador científico en el campo de la botánica, osteología, física, mineralogía, meteorología y, por fin, como hombre universal, una actuación sin par.

Por cierto, Goethe ha sido singularmente favorecido por las circunstancias de la vida. Era un hombre feliz y ha tenido lo que vulgarmente se llama « suerte ». Era hijo de una familia sumamente distinguida, pero no tan altamente colocada para que estuviera alejado de la vida del pueblo. Había nacido con una fortuna sólida, pero con la necesidad también material de continuar una tradición de estudios universitarios y de trabajo lucrativo. Era buen mozo. Poseía esta cualidad singular de ser agradable a todos y, hay que agregarlo, a todas. Tenía una inteligencia universal. Era poeta y un gran poeta. Tenía una salud robusta que le ha permitido gozar de todas las facultades mentales hasta su muerte que ocurrió a la avanzada edad de ochenta y tres años. Tenía una sensibilidad delicadísima y, a la vez, una voluntad férrea. En fin, poseía lo que la mayoría de los hombres o hemos de conquistar con grandes esfuerzos o nunca conseguimos. Pero, su felicidad no significa que le hayan sido ahorrados los dolores íntimos o las horas trágicas de la desesperación. Sabemos que repetidas veces ha estado muy cerca del suicidio y que muchas veces, según reza una de sus canciones, « ha mojado su pan de cada día con lágrimas y pasado las noches llorando en la cama ». Pero — y ahí reside lo que podría llamarse « la suerte » de Goethe — sufría sólo de la misma esencia de los problemas individuales o colectivos, sentimentales o intelectuales. Nunca tuvo que sufrir de las circunstancias exteriores de la vida que ahogan: la pobreza,

Digitized by Google

la miseria, la enfermedad, la inferioridad de su posición social. Siempre pudo resolver cada problema según su propio mérito intrínseco. Nunca estuvo expuesto a la tentación de atacar una persona o institución por rencores personales y razones particulares. Siempre pudo mantenerse en el terreno de la sinceridad y serenidad, y evitar los sentimientos o pensamientos híbridos que provienen de la codicia o los celos. Hizo, por ejemplo, el proceso al absolutismo territorial de su tiempo, sin haber tenido que quejarse personalmente de molestias que hubiere sufrido de esta institución. Hasta había ocupado el puesto de jefe del gabinete de ministros en uno de estos estados territoriales. Denunció el desposeimiento económico y político de los aldeanos alemanes sin que nadie nunca le hubiere quitado un solo derecho. Publicó un gran número de trabajos históricos y científicos sin ambicionar o sin poder ambicionar cátedras. Siempre tenía la libertad interior necesaria para seguir independientemente los impulsos que le dictaba su conciencia intelectual y para quedarse completamente ajeno a claudicaciones y tergiversaciones. Y, siendo libre de todos estos impedimentos, obedecía siempre a la voz interior, a lo que solía llamar con un término socrático su « demonio », recorriendo el camino de perfección que se había trazado, lejos de los tibios y los oportunistas, produciendo obras inmortales.

Sus contemporáneos, impresionados por esta personalidad dominadora, en su juventud, le comparaban con Apolo, el de la lira sonora y las flechas mortíferas, y en su vejez, con el « Júpiter tonante ».

El movimiento literario de 1770 había sido la obra de un grupo estudiantil, reunido por casualidad en la Universidad de Estrasburgo. Los compañeros que formaron en este cenáculo, se separaron después de terminados sus estudios académicos y el grupo quedó desbandado con este hecho. Goethe había seguido, durante varios años, profesando y practicando las ideas enunciadas por él y sus amigos, pero, como efecto de su rápida evolución intelectual, las había revisado. En cuanto a los demás miembros del grupo, Lenz, Klinger y Wagner, su actuación literaria, o terminó dentro de poco o se encaminó también hacia nuevas ideologías. Entre tanto las ideas, puestas en circulación por el cenáculo, seguían influenciando la evolución literaria alemana, hasta que, por fin, resucitaron en forma singularmente eficaz y elocuente en la obra de Schiller, personalidad admirable por su magnífico heroismo y su superioridad intelectual.

Entre los miembros ya mencionados de la generación de 1770, el más dotado, después de Goethe, era problamente Jakob Michael Reinhold Lenz. Había nacido el 12 de enero de 1751 en Sesswegen, pueblo de Livlandia, donde su padre era pastor evangélico. En Estrasburgo era el amigo íntimo y, al mismo tiempo, el ambicioso y hasta celoso émulo de Goethe. Tenía la idea fija de considerarse como el gemelo espiritual de Goethe y de imitar o superar al maestro. Era el más « shakespearizante » entre los

Digitized by Google

amigos y tradujo una de las comedias del gran dramaturgo inglés al alemán. Sus dos obras dramáticas principales, *Der Hofmeister (El preceptor particular*, 1774) y *Die Soldaten (Los soldados*, 1776) se destacan a la vez por el acierto de su técnica puramente naturalista en la descripción del ambiente y por la osadía de la crítica social que contienen. Son obras interesantísimas. Pero demuestran la distancia que separa las producciones literarias de un autor talentoso de las creaciones de un gran genio como lo era Goethe. Poseen un dinamismo esencialmente histórico y les hace falta este carácter indefinible de eternidad y perpetua juventud, reservado a las creaciones geniales. Censuran instituciones que eran importantísimas en su época y que desaparecieron pocos decenios más tarde. En *Der Hofmeister* critica la educación por maestros particulares, muy en boga durante el siglo XVIII, y en *Die Soldaten*, la institución del ejército profesional, reclutado muchas veces en forma dudosa. La crítica es acertada y lo comprueba el hecho de que ambas instituciones han desaparecido en el siglo XIX. Pero esta misma circunstancia es la causa de que hoy no se pueden comprender estas obras sin un conocimiento erudito de la época en la cual fueron escritas. Por cierto, Lenz siempre ha ocupado un sitio distinguido en la historia de la literatura alemana, y hacia 1890, en la época del movimiento naturalista moderno alemán, ha recuperado una actualidad muy intensa, de modo que sus obras fueron reestrenadas con éxito sorprendente. Pero también esta vuelta a la actualidad ha sido pasajera y, pocos años más tarde, Lenz había vuelto a ser lo que era antes : una interesantísima personalidad literaria histórica.

El fragmento de su novela *Der Waldbruder (El ermitaño)*, publicado en 1794, después de la muerte del autor, sólo interesó al estrecho círculo de los aficionados literarios. Entre tanto el autor, personaje inteligentísimo pero absolutamente desequilibrado, había llevado una existencia andariega y problemática, hasta que en 1777 había caído víctima de una demencia intermitente. Seguía visitando a sus amigos, abusando de su hospitalidad por escándalos absurdos, pero molestísimos, y, por fin, quedó en el mayor desamparo. En 1779, su hermano vino a Alemania para recogerlo y lo llevó a Rusia donde ha muerto en 1792, en una miseria negra. Expiró y desapareció, exactamente como él mismo lo había previsto. En una carta dirigida a Herder, había dicho : « Yo voy a perecer y esfumarme en el aire, como el humo y el vapor ». Sus obras completas han sido reunidas y reeditadas en 1909-1913.

Singular, pero más feliz ha sido la carrera de Maximilian Klinger. Había nacido en 1752 en Frankfurt sobre el Main, siendo hijo de un agente de policía. Cursó el colegio de esta ciudad gracias a una beca, y más tarde derecho en las universidades de Giessen y Estrasburgo. Tuvo un breve período de vacilaciones, pero su carácter voluntario, apasionado, ambicioso, le preservó del fracaso. Entró en la carrera militar, y en 1780 era teniente de la marina de guerra rusa. Ascendió rápidamente en el servicio de

Digitized by Google

este país. Se casó con la hija del general Alexeyev, fué director general de los institutos de enseñanza militar de Rusia, amigo íntimo del emperador Alejandro I y murió en 1831 como general ruso jubilado. Había continuado, en medio de las labores y distinciones de esta extraña carrera, la actuación literaria. Pero sus obras aun no han sido reunidas, de modo que su personalidad, hasta el día de hoy, no ha sido suficientemente aclarada y definida. Su producción posterior a 1780 es poco conocida y ha quedado algo enigmática, a pesar de que, hacia 1770, había sido el miembro más típico, casi simbólico por sus extravagancias, del cenáculo. Su drama *Sturm und Drang*, 1776 *(Exaltación destructora e impulsos creadores)*, fué considerada como el manifiesto oficial de su generación, y ha dado el nombre histórico a este movimiento. Contiene, en forma caótica y embrionaria, pero enciclopédica, toda la ideología de la época. Ha tenido una repercusión intensa en la evolución literaria alemana, no sólo hacia el fin del siglo XIX sino también en la actualidad por haber sido, en cierta manera, una exposición anticipada del « expresionismo ». Pero, al fin y al cabo, es harto difícil circunscribir en la hora actual, el significado definitivo de esta desconcertante personalidad que, probablemente, tendrá aún su hora de resurrección.

El tercer escritor perteneciente al grupo de 1770, era Heinrich Leopold Wagner, nacido en 1747 en Estrasburgo, y muerto a la edad relativamente corta de treinta y dos años como abogado en Frankfurt sobre el Main. Es conocido como autor de la tragedia supernaturalista *Die Kindermörderin (La infanticida*, 1776), en la cual se ha apropiado el tema de la primera parte del *Fausto* de Goethe. Murió antes de haber podido disciplinar sus talentos, y ha quedado una figura episódica en las letras alemanas.

Simultáneamente con el movimiento de Estrasburgo, es decir, en 1772, se desarrolló la actuación de otro grupo de jóvenes, reunidos en la Universidad de Goettingen. Eran discípulos de Klopstock y, en parte por esta circunstancia, se han quedado al margen de la evolución literaria. La personalidad sobresaliente del cenáculo era Gottfried August Buerger (nacido en la noche del 31 de diciembre de 1747 al 1° de enero de 1748, muerto en 1794), autor de la balada más célebre alemana, *Leonore*. A su lado se distinguían Johann Heinrich Voss (1751-1826), conocido por sus cumplidas traducciones de poemas antiguos, especialmente los homéricos, en hexámetros alemanes, los dos condes soberanos zu Stolberg, Christian (1748-1821) y Friedrich (1750-1819), el melancólico y suave Ludwig Heinrich Hoelthy (1748-1776) que murió tísico a la edad de sólo 28 años, Matthias Claudius (1740-1815), autor de canciones religiosas en el estilo del folklore, y varios otros. Cada uno de estos poetas ha dejado una o dos poesías, conservadas en las antologías hasta el día de hoy. Pero ninguno ha creado una obra que, en su totalidad, le hubiere sobrevivido.

Digitized by Google

Entre los afiliados al credo de 1770, únicamente Schiller ha llegado al pleno desarrollo de sus facultades y su personalidad literarias. Y lo hizo después de arduas luchas contra la fortuna adversa, como amigo, compañero y aliado literario de Goethe, de modo que el tiempo de la intimidad intelectual y personal entre los dos grandes poetas ha sido una época decisiva para las letras alemanas. Sobre esta colaboración Goethe ha dicho: « Mi intimidad con Schiller estaba basada en el hecho de que aspirábamos, con un propósito determinado, al mismo fin; y nuestra cooperación estaba basada en el hecho de que lo hacíamos cada uno con medios completamente distintos. »

Johann Christoph Friedrich Schiller nació el 10 de noviembre de 1759, es decir, diez años más tarde que Goethe, en el pueblo Marbach (Würtemberg), donde su padre era inspector de jardines al servicio del duque reinante Carlos Eugenio. El duque había fundado un internado, la « Escuela Carlos », al cual sus empleados tenían que mandar sus hijos para que fuesen educados de manera militar y preparados a ser oficiales del ejército o de la administración pública. Con este motivo, Schiller, después de una niñez feliz, tuvo que someterse a la omnipotencia del estado territorial monárquico en su forma más ultrajante. Acatando un mandamiento contra el cual no había recurso alguno, tuvo que prepararse para una carrera que le era odiosa. Tuvo que pasar su juventud en un ambiente de disciplina férrea y lejos de la vida real, en una especie de reclusión conventual, con carácter de cuartel militar. Pero entre los alumnos de la « Escuela Carlos » circulaban clandestinamente las ideas y publicaciones de la generación de 1770. Exasperado por la coerción del internado, Schiller se inspiró en la doctrina revolucionaria y, en un delirio cerebral, produjo su primera obra, el célebre drama *Die Räuber (Los brigantes)*, escrito en 1777 y 1778, publicado en 1781. El argumento del drama es extraño y sorprende por su ingenuidad. El conde von Moor tiene dos hijos; el uno feo y malo, el otro bueno y buen mozo. Carlos, el bueno, cursa sus estudios en la lejana ciudad universitaria, y entre tanto el malo feo, Francisco, engaña al padre, a su hermano, a la novia de su hermano y a todos. En una carta con la firma falsificada del padre anuncia a Carlos que ha sido abandonado por la familia. En otra carta falsificada anuncia al padre la muerte del hijo predilecto. Carlos, frente a tamaña injusticia, reúne a un grupo de amigos igualmente desesperados, y todos se van al monte para ser bandoleros virtuosos, es decir, para ejercer el bandolerismo en nombre de la justicia, contra los poderosos, y para vengar a los oprimidos de la tierra. El hijo feo, instigado por la maldad de su carácter celoso, encierra al padre en la bóveda de un castillo solitario en ruinas, haciéndole pasar en público por muerto. Instalado como heredero único del condado, persigue a la hermosa y virtuosa Amalia, la novia de Carlos. Pero llega Carlos, junto con sus bandoleros, descubre las intrigas de Francisco, devuelve al padre moribundo la libertad, y comprende que podría entrar

Digitized by Google

en posesión de la felicidad paradisíaca, si hubiera llevado otra vida. Además, ha tenido que darse cuenta de que la mayoría de sus compinches son ladrones y bandoleros de verdad y nada virtuosos. Roban y asesinan por gusto, y para apropiarse lo ajeno. Mientras los bandoleros incendian el castillo, y mientras el malo feo Francisco se suicida, mientras el padre muere de un choque nervioso, Carlos, el bueno y buen mozo, capitán de bandoleros y asesinos, primero mata a su novia de una puñalada y después se va, para entregarse a las autoridades públicas y expiar la locura criminal de su petulancia.

Relatado en esta forma, el argumento hasta parece pueril. Sin embargo, su misma puerilidad demuestra que la obra ha de poseer altas cualidades de un carácter especial, por haber fascinado a muchas generaciones de jóvenes y por seducir, aun hoy, a la mayoría de los lectores recalcitrantes. Ha tenido un éxito gigantesco, tanto en Alemania como en otros países, y lo debe, primero, a su maravillosa dicción. Schiller poseía el idioma y sabía aprovechar sus posibilidades retóricas, con una perfección tan estupenda que, aun por sus extravagancias absurdas, arrebata al lector. El ardor de su alucinamiento es tal que contagia e hipnotiza. En segundo lugar, este joven que apenas había tenido la oportunidad de presenciar un verdadero estreno teatral, tiene el instinto de los grandes efectos escénicos y un imperio sugestivo de la técnica tan formidables, que, sea su argumento lo que fuere, deja al lector o espectador en suspenso desde la primera escena hasta las últimas inverisimilitudes del desenlace. Pero todas estas cualidades sólo bastarían para producir una obra sensacional, si no hubiera algo más en ella. Y es lo siguiente: Schiller había puesto su destreza teatral y la sonoridad de su lenguaje al servicio de una protesta fogosa que era, individualmente, sincera y, en cuanto a su alcance colectivo, acertada. Este hombre, tal es la impresión que produce el drama aun hoy, ha sufrido de la injusticia de los hombres, y está listo para sacrificar su vida por la humanidad. Y, además, las injusticias que denuncia — tal era la impresión producida en esa época —, son las mismas causas de la insoportable degeneración de la vida pública nacional. En la carátula de la segunda edición del drama, Schiller había puesto el lema *In tiranos;* y los hombres o las instituciones que señaló al desprecio u odio generales, merecían la designación infamante.

El ruidoso éxito del drama, en el primer momento, no hizo daño alguno a Schiller que, entonces, era cirujano militar en el ejército de su país. Hasta hubo, en las esferas gubernamentales, una cierta satisfacción de que un hijo del país se hubiese vuelto célebre de golpe. Las hipérboles revolucionarias del autor, probablemente, fueron consideradas como lirismos inocentes. Pero se produjo un incidente que, en su trivialidad grotesca, da la pauta del ambiente. Uno de los bandoleros, en el drama, anuncia que se va a retirar a cierto cantón de Suiza porque « su clima es propicio al bandolerismo ». Las autoridades de este cantón se conmovieron y protestaron, por vía di-

Digitized by Google

plomática, ante el gobierno del duque de Würtemberg. Entonces, el rayo cayó sobre el poeta que era causa de tales molestias. Además, se había ausentado « al extranjero », es decir, a la vecina ciudad de Mannheim, para presenciar el estreno de su drama, sin tener el permiso de sus superiores. Fué arrestado y recibió la orden de dejarse de tales locuras. Schiller prefirió substraerse al interdicto de la censura. Emigró clandestinamente de su país natal, es decir, desertó del ejército. En su ingenuidad había imaginado que, como autor célebre, encontraría en todas partes una situación holgada. Pero tuvo que aprender una nueva lección y ver que este mundo, aun en los círculos artísticos, está hecho de oportunismos y de mercantilismos. Dentro de poco, se halló en una situación desesperada de la cual, afortunadamente, le sacaron algunos admiradores. Primero, la señora de Wolzogen le proporcionó un asilo seguro en un castillo solitario y, después, un aficionado sajón, el consejero Körner, recogió al prófugo en su familia que habitaba la ciudad de Dresden.

A pesar de las molestias de su vida errante, Schiller escribió en esa época las tres tragedias: *Die Verschwörung des Fiesco zu Genua*, ein republikanisches Trauerspiel *(La conspiración de Fiesco en Génova*, tragedia republicana, 1782), *Kabale und Liebe*, ein bürgerliches Trauerspiel *(Intriga y amor*, tragedia burguesa, 1783), y *Don Carlos, Infant von Spanien*, ein dramatisches Gedicht *(Don Carlos, infante de España*, poema dramático, 1786). Entre ellas, *Intriga y amor* repite las protestas, enunciadas en *Los brigantes* de un modo abstracto, dándoles una forma tan concreta que lo que, en la primera obra había sido la arenga vibrante de un doctrinario, se vuelve el juicio político razonado, hecho al sistema reinante, con la técnica brutal del naturalismo incondicional. La tragedia, admirablemente construída, pertenece aún hoy al repertorio corriente de la escena alemana. En *Don Carlos*, tragedia didáctica de ideas filosóficas, Schiller ha expresado. en forma definitiva y con ritmo más amplio, la ideología de la primera jornada de su vida. Se sirve de la leyenda según la cual Felipe II hubiera hecho asesinar a su hijo don Carlos a causa de sus opiniones políticas liberales. para exponer su dogma de libertad. Vuelve, de este modo, al tema y al tiempo, puestos en boga por Goethe en *Götz von Berlichingen* y *Egmont*, los siglos XVI y XVII o el origen del absolutismo moderno, es decir, al tema perpetuo de la ideología políticoliteraria alemana, cuyas últimas ramificaciones se extienden, por ejemplo, hasta a las memorias y los escritos políticos de Bismarck. Esta vez, el tema ha sido tratado por Schiller, ya no con los acentos vibrantes del tribuno callejero, sino con la elevación teórica del conferenciante académico. Ha abandonado la técnica del naturalismo y ha adoptado el verso dramático de cinco yambos, sin consonantes ni asonantes, introducido en las letras alemanas por Lessing en su *Natán el sabio*, igualmente denominado por su autor *Poema dramático* y de índole igualmente ideológicodidáctica.

El *Poema dramático* de Lessing había culminado en la gran escena en la

Digitized by Google

cual Natán expone la fábula de los tres anillos; y el poema de Schiller culmina en un largo y nutrido diálogo teórico entre Felipe II y el marqués Posa, el representante del dogma liberal. Este último exclama:

« Restaurad la dignidad perdida de la humanidad. Devolved al ciudadano sus privilegios anteriores para que su felicidad pueda constituir las finalidades del gobierno y para que exista, como deber único del ciudadano, la obligación de respetar los derechos igualmente respetables de los demás ciudadanos. Haced que el hombre redimido pueda comprender su propia dignidad de ser humano. Haced que las altas y bizarras virtudes de la libertad vuelvan a prosperar. Y entonces, o rey, habréis transformado vuestro país en el reino más feliz del universo. »

Sin embargo, Felipe II disiente y entrega los exponentes del dogma liberal al infante don Carlos, y su mentor, el marqués de Posa, a la inquisición.

En 1787 Schiller se había instalado en Weimar para vivir en el centro de la vida intelectual alemana. En 1788, Goethe volvió de Italia y reasumió, aunque en forma muy discreta, el dominio casi absoluto de la invisible mancomunidad espiritual del ducado. Las ideas jacobinas profesadas por Schiller en *Los brigantes* y otras obras, eran contrarias, por su violencia doctrinaria, al concepto de serenidad que Goethe había adquirido en la eterna ciudad de Roma. Pero Goethe era suficientemente « olímpico » para apreciar la honda sinceridad de Schiller y el acierto que caracterizaba hasta las afirmaciones más extravagantes de sus obras. Debido a la intervención de Goethe, Schiller fué nombrado profesor de historia en la Universidad de Jena, perteneciente en cierto modo al ducado de Weimar. Sin embargo, el autor de *Los brigantes* no logró entrar en comunicación directa con Goethe.

Según el criterio reinante hacia el año de 1788, Goethe era un hombre de estado muy influyente que, durante los años de su juventud, había publicado varias obras literarias de trascendencia, pero que, entre tanto, se había desinteresado de las letras. Producía a los observadores no enterados, una extraña impresión de reserva desdeñosamente afectada. En realidad, andaba buscando el nuevo equilibrio de su vida y sus actuaciones. No podía olvidar los años despreocupados, pasados en el ambiente italiano, ni los monumentos del arte antiguo, el sol radiante del mediodía y sus amistades con los artistas radicados en Italia. Se sentía irritado, ahogado por la falta de grandes perspectivas a la cual se veía reducido en la tranquila capital del modesto ducado de Weimar. Seguía preparando sus obras dramáticas *Egmont*, *Ifigenia* y *Torcuato Tasso*, pero sin haber hallado aun la forma definitiva que correspondiese a sus intenciones de artista. Seguía refundiendo hoy lo que había escrito ayer, para volver a refundirlo mañana. Por cierto, ya no era más un poeta en el sentido de un literato que juzga el mundo desde su mesa de trabajo. Para él, la literatura había de expresar los más altos conceptos de la sabiduría humana, demostrar los fundamentos de nuestra civilización, poner de relieve los elementos consti-

Digitized by Google

tutivos del progreso humano, indicar la meta final de nuestra evolución. Consideraba la literatura como el instrumento más digno y sacrosanto de nuestra civilización. Estaba consciente de su misión para con la nación y la humanidad entera. Pero se daba cuenta de que los problemas esenciales de la civilización europea no interesaban en una época, preocupada exclusivamente de cuestiones efímeras y doctrinas sectarias. Veía demasiado lejos para aplaudir las soluciones pasajeras y unilaterales de los problemas urgentes. En fin, se sentía incomprendido y desilusionado.

A esta época atormentada de angustiosas cavilaciones, debemos las obras dramáticas *Iphigenie auf Tauris* y *Torquato Tasso*. Son las primeras grandes manifestaciones de la edad madura de Goethe y, en cuanto a la forma, probablemente sus producciones más perfectas. Y es tan estupenda la armonía de sus versos que durante largos decenios, la crítica sólo ha interpretado estas dos obras desde el punto de vista de la técnica literaria.

En realidad, el drama *Iphigenie auf Tauris (Ifigenia en Tauris*, terminada en 1787 en Roma) es un poema sublime, consagrado a la glorificación de la idea del derecho internacional y la veracidad como base de este derecho. Es la obra de un gran poeta que había sido hombre de estado activo y que creía en la humanidad y su progreso. Es, en forma simbólica, la historia del origen de la civilización como idea moral de justicia internacional.

Agamenon, antes de embarcarse con sus tropas para conquistar la ciudad de Troya, había ofrecido su hija Ifigenia, en holocausto, a la diosa Artemis. La diosa no había aceptado el sacrificio humano y había trasladado a Ifigenia a la lejana tierra de Tauris. Allá guarda el santuario de Artemis. El rey de Tauris no ha hecho matar a la extranjera como lo prescribía la ley consuetudinaria de su país. Espera casarse con ella, le ha concedido la inmunidad y la ha respetado como sacerdotisa. Ha accedido a sus solicitudes y ha abolido la práctica de sacrificar a los extranjeros. Ahora le pide la mano mientras ella vive en el anhelo de volver a la patria. En esta oportunidad, llegan dos jóvenes extranjeros a la playa de Tauris y son tomados presos como individuos sospechosos. El rey, exasperado por la negativa de Ifigenia, ordena el sacrificio de los dos extranjeros. La sacerdotisa nota que son griegos, es decir, compatriotas, y pronto descubre que el uno es su hermano Orestes. Para expiar un crimen, Orestes, aconsejado por el oráculo de Delfi, ha venido con el propósito de raptar la estatua milagrosa de Artemis y llevarla a Grecia. Ifigenia, administradora del templo, se deja convencer por las súplicas de su hermano y consiente, no solamente en salvar a sus connacionales de la furia de los bárbaros, sino en ayudarles en su empresa de robo. Obtiene, con este propósito una conversación con el rey. Pero, incapaz de una infamia, en vez de encubrir las maquinaciones de Orestes, las denuncia al rey. En una inspiración sublime, le explica que han pasado los tiempos en los cuales se robaban las estatuas de los dioses, se sacrificaba a los extranjeros desamparados y en los cuales había una di-

Digitized by Google

ferencia entre griegos y bárbaros. Proclama el nuevo derecho y la nueva fe, basados en la igualdad de todos los seres humanos frente a la justicia y en la veracidad, como instrumento de las relaciones internacionales. Interpreta el oráculo de Delfi y demuestra que ha mandado a Orestes vaya en busca de su hermana. Demuestra que el rey no tiene el derecho de retenerla o de obligarla a casarse con él, ni de matar a los dos griegos por la sola razón de que son extranjeros. Existe un derecho internacional que ampara a todos los humanos y que confiere la misma inviolabilidad al nacional como al extranjero, al griego como al bárbaro, siempre que hayan cumplido con los deberes de la humanidad. Y estos deberes son : el respeto al derecho del prójimo y la veracidad en las relaciones entre los individuos, también de nacionalidad diferente, así como en las relaciones internacionales. El drama termina con un acto simbólico que significa la proclamación del derecho internacional público y privado.

Para comprender la obra hay que tener presente que su autor, Goethe, había sido un hombre de estado y diplomático activo y seguía en un alto puesto administrativo. Estaba acostumbrado a formar sus ideas, no bajo el impulso del entusiasmo lírico, sino en estrecha vinculación con la realidad, tal como la conocía por sus labores y experiencias burocráticas. Sabía perfectamente bien qué abismos miden entre las generalizaciones generosas del ideal y las crudezas de la vida real. Con este motivo, no había querido adherirse ni al dogma del terrorismo ni al absolutismo. Pero estaba imbuído de la más honda fe en la civilización humana. Rechazó las utopías imposibles, pero únicamente para substituirlas por un ideal accesible al esfuerzo honrado de los hombres de buena voluntad. Sabía muy bien, cuáles son las confusiones creadas por los inconfesados egoísmos y las rutinas interesadas. Pero, por estar excepcionalmente bien enterado de estos intrincamientos, consideró como su misión especial luchar contra ellas, desenmascararlas y confesar en voz alta la fe que tenía en el ideal de la humanidad.

Como hombre de estado activo, Goethe había observado que la vida moderna sufre en forma trágica del cisma, reinante entre los representantes del ideal, líricos utopistas, y los representantes de la realidad políticoeconómica, oportunistas faltos de ideas generosas. Como poeta, no pudo negar sus simpatías a los poetas, aun locamente extravagantes. Pero conocía bastante la vida real para comprender sus necesidades. Con este motivo, también tuvo que justificar la pretendida insensibilidad de los temperamentos administrativos. Había comprendido que ambos son tipos deficientes de la humanidad. Y de la trágica visión de su antagonismo nació la tragedia *Torquato Tasso* (1789), obra de infinitas sutilezas psicológicas, de honda amargura y de sublime poesía.

Torcuato Tasso es el poeta típico, personalidad sumamente simpática, incapaz de comprender las exigencias de la vida real y, aun menos, de adaptarse a ellas. Es el incurable soñador emocional que vive en un mundo de ilusiones y cuya inconsciencia llega a un grado tan alto que exige de los

Digitized by Google

demás el reconocimiento oficial de sus utopías de poeta. Choca con Antonio, hombre de estado y diplomático, personaje reservado y correcto, dueño de sí mismo, antipático para el temperamento exuberante del poeta. En el conflicto que nace entre los dos, Antonio logra exacerbar al poeta e irritar su sensibilidad mórbida en grado tan alto que Torcuato Tasso pierde el equilibrio y hace uso de la violencia. Según la letra de los códigos, Antonio tiene razón y el duque de Ferrara, dueño de ambos, ha de decidir el caso según las normas establecidas. Pero, en el acto, indulta al poeta e inflige a Antonio, como castigo moral, la obligación de devolver personalmente al poeta la libertad. Sin embargo, surge de este encuentro, un nuevo malentendido entre los dos. Torcuato Tasso, completamente desorientado, comete actos de franca locura y cae en la demencia. En sus delirios, implora la protección de los amigos y, entre ellos, del mismo Antonio que, sin comprender en el fondo la situación, con mano bondadosa, presta auxilio al desamparado que le inspira lástima.

Entre estos conceptos y la doctrina del fanatismo político, proclamada por Schiller en su juventud, existe una distancia casi invencible. Pero fué salvada, y los dos poetas, de antagonistas instintivos, se hicieron amigos íntimos. La iniciativa perteneció a Schiller quien dió el primer paso, escribiendo a Goethe una carta que cuenta entre los documentos más imponentes de la historia literaria alemana. Lleva la fecha del 23 de agosto de 1794 y su párrafo decisivo reza como sigue : « Desde hace mucho he observado, aunque de bastante lejos, la evolución recorrida por usted y he notado, con creciente admiración, el camino que usted mismo ha trazado para ella. Usted busca las leyes de la naturaleza, pero las busca según el método más difícil, el método inaccesible a las inteligencias que son inferiores a la de usted. Contempla la totalidad de la naturaleza para comprender sus manifestaciones individuales. En la totalidad de las manifestaciones usted está buscando la causa e interpretación de los individuos... A primera vista, parece que no podría existir un antagonismo mayor entre la mentalidad especulativa que parte de un concepto abstracto general central (es la de Schiller) y la mentalidad intuitiva que parte de la variedad de los individuos (es la de Goethe). Pero si la mentalidad especulativa o deductiva se dedica sincera y lealmente a la búsqueda de una experiencia empírica y si la intuitiva se dedica, en el libre ejercicio de sus facultades intelectuales, a la búsqueda de las leyes de la naturaleza, entonces, los dos han de encontrarse, forzosamente, en el medio de sus caminos respectivos. »

En otros términos, Schiller expuso con alta clarivisión la mentalidad empírica, inductiva e intuitiva de Goethe y la suya propia que era especulativa, deductiva y doctrinaria. Demostró, por este mismo hecho, que ambos, recorriendo caminos opuestos, pero convergentes, se habían encontrado y que se había establecido entre ellos el contacto espiritual. Goethe contestó, rogando a Schiller pasara una temporada en su casa

Digitized by Google

palaciega de Weimar, como huésped de su familia. El resultado de esta visita fué una intimidad personal e intelectual que, sin interrupción alguna, ha durado hasta la muerte de Schiller. La desaparición de Schiller, entonces, tenía tanta importancia para Goethe que durante más de un día entero, nadie en su casa tuvo el valor de contarle lo ocurrido. Y aun en la hora de su muerte Goethe habló con cariño entrañable de su amigo y compañero Schiller.

Para Schiller, esta amistad significó una estrecha vinculación con los aspectos verdaderos de la vida real. Abandonó definitivamente las generalizaciones entusiastas y se plegó a serios estudios, primero, de la historia y, después, de la filosofía moderna. Escribió varios ensayos y dos valiosas grandes obras históricas, la una sobre *La guerra de Treinta años*, y la otra sobre *La revolución de los Países Bajos unidos contra el gobierno español*, es decir, sobre el tema básico de la época, el origen del estado moderno, del absolutismo y de los estados territoriales en Alemania. Se adhirió al sistema filosófico de Kant y publicó varios tomos sobre problemas de estética, entre ellos el célebre tratado *Die Schaubühne als moralische Anstalt betrachtet* (*El teatro como instituto de la enseñanza moral*, 1794), *Ueber Anmut und Würde* (*Gracia y dignidad*, 1793), *Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen* (*La educación estética del hombre*, 1795), *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* (*La inspiración espontánea y la reflexionada en la poesía*, 1795 y 1796), etc. Dedicó una intensa labor científica, sumamente disciplinada, a estos trabajos que todos correspondían a su temperamento individual. Se educó y se perfeccionó a sí mismo, dando a sus conocimientos y convicciones los sólidos fundamentos de una erudición esmerada y prolija. Adquirió una personalidad literaria de contornos claros y definitivos. Dió un impulso estupendo a su propio crecimiento interior. Sin salir de la órbita que había de seguir en su evolución intelectual, renovó su individualidad, y desarrolló el método inherente a su mentalidad hasta el más alto grado de perfección. Se mantuvo dentro de los límites de su propia individualidad y, con medios completamente distintos, aspiró al mismo fin que su amigo íntimo Goethe.

Goethe, desde hacía algún tiempo, se había independizado de la ideología turbulenta y caótica, a la cual, como jefe del movimiento de 1770, había dado su expresión más perfecta. Había salido de la crítica negativa y de la actitud meramente emocional, características de este movimiento. Había terminado su período puramente formativo y había llegado a conceptos definitivos. En sus dos grandes dramas *Ifigenia* y *Torcuato Tasso*, había expuesto un nuevo criterio positivo frente a los problemas literarios, sociales, sentimentales, históricos y políticos. Había sacado del dogma de 1770, los elementos constructivos y, con ellos, había levantado un edificio intelectual de perfil sereno. Schiller se asoció a él en esta labor, pero lo hizo sin adoptar lo que podría llamarse el método de Goethe. Consiguiente con su temperamento individual, buscó las normas de la civilización y de

Digitized by Google

la evolución de la humanidad como historiador y como filósofo. Llegó a un concepto estético moral que expuso en sus trabajos históricos y de estética abstracta. Y, por fin, expresó esta ideología definitiva, en forma literaria, como dramaturgo y como autor de grandes poemas líricos de índole puramente ideológica.

La primera obra literaria de Schiller durante la época de su amistad y colaboración con Goethe fué la trilogía dramática *Wallenstein* (1799). Es un magnífico cuadro de esa guerra de Treinta años, que forma el tema principal de su generación, y de la formidable personalidad del generalísimo austríaco que fracasó y murió asesinado en la patriótica tentativa de reunir los dos bandos beligerantes para restablecer, bajo su dominio personal, la unidad nacional alemana. Ya no se trata más de una obra declamatoria, tendenciosa, sino de un estudio minucioso del ambiente y de un análisis prolijo de una inmensa personalidad histórica. Pero, a pesar de la erudición que demuestra en todas partes, Schiller ha conservado su asombrosa técnica de dramaturgo nato, este don especial de tener a su público en suspenso desde el momento que el telón se levanta por primera vez hasta su última caída.

Además, ha aprendido mucho. Ha adquirido una profunda comprensión de la historia en cuanto a sus grandes líneas y a sus minúsculos detalles. Ha llegado a conocer los hombres. Sus personajes han dejado de ser materializaciones esquemáticas de conceptos abstractos. En la trilogía *Wallenstein* casi no hay más esta psicología que sólo distingue entre los malos feos y los buenos buenos mozos. El mismo generalísimo Wallenstein es un hombre de acción, un militar y un estadista de gran formato. Le vemos cómo dirige las tropas y gana batallas, cómo trata con los subjefes y con enviados diplomáticos, cómo adquiere una posición dominante en el bando de la casa de Austria, cómo concibe el plan genial de eliminar la discordia del país, y cómo, por fin, cae, víctima de sus desmesuradas ambiciones y de los celos mezquinos.

En estos tiempos, Goethe dirigía el teatro de estado de Weimar. Su programa era la creación de un repertorio que sirviera como instrumento de enseñanza pública sin que, por eso, dejara de interesar al público. Con este fin, ambos poetas tradujeron al alemán obras de Eurípides, Voltaire, Gozzi y otros. Arreglaron para el gusto de su público varias tragedias de Shakespeare. Schiller, con su temperamento activo y agresivo, se hizo el intérprete periodístico de esta magna tarea. Publicaba artículos y ensayos sobre las obras estrenadas o sobre las necesidades de la empresa. Pero su contribución más valiosa fué la serie de obras dramáticas que produjo para el teatro de Weimar. Eran *Maria Stuart (María Estuardo,* 1800), *Die Jungfrau von Orleans (Juana de Orléans,* 1801), y *Wilhelm Tell (Guillermo Tell,* 1804), en las cuales, con el acierto de su técnica y su brillante lenguaje dramático, representa grandes acontecimientos históricos para exponer, en forma indirecta, las ideas fundamentales del tiempo: la independencia ex-

Digitized by Google

terior de la patria, la reconstrucción de la unidad nacional y la libertad de los ciudadanos.

Si estas obras obedecen a las necesidades prácticas del teatro de Weimar, *Die Braut von Messina oder die feindlichen Brueder.* Ein Trauerspiel mit Choeren (*La novia de Messina o los hermanos enemigos*, tragedia con coros, 1803), es una obra de aspiraciones exclusivamente artísticas, destinada a hacer revivir el alma y la forma del antiguo teatro griego, en cuanto fuere posible durante nuestra época moderna.

En una introducción erudita que ha tenido una enorme influencia sobre la evolución de la escena alemana, Schiller analiza el carácter del teatro griego. Para la escena griega, « el dramaturgo sólo contribuía con la letra mientras la música y el arte coreográfico daban verdadera vida al drama estrenado. Por ende, el drama griego tuvo que desconocer la técnica del naturalismo. Tuvo que reproducir la realidad en forma simbólica y con el efecto de una ilusión sumamente artística. » Resulta de todo eso, que el eje del drama griego es el coro que, con acentos suntuosamente líricos, expresa conceptos generales o emociones y da voz a una entidad colectiva, superindividual, que es la nación.

Este conjunto de ritmos líricos, melodías musicales, figuras coreográficas y su letra que forman la verdadera tragedia griega, sin embargo, es el más perfecto modelo de arte dramático producido por la civilización occidental. El dramaturgo moderno, con los recursos de una técnica insuficiente, ha de inspirarse en él. Schiller trató de hacerlo en la tragedia *La novia de Messina*. El argumento gira alrededor de la antigua idea de la fatalidad y demuestra cómo se cumplen los oráculos a pesar de la obstinada resistencia de los hombres. La exuberancia grandiosa de los ritmos líricos del coro, la profusión de pensamientos generales y el lenguaje retórico poético se inspiran en los modelos antiguos. Por todas estas razones, la tragedia nunca ha sido una obra popular, pero es una de las más exquisitas joyas de la literatura alemana. Más tarde, otros recogieron la idea de la tragedia griega hasta que Richard Wagner le dió forma concreta en su *Drama musical* y que Richard Strauss, temperamento dramático igual a Schiller, la llevó a la culminación en su *Electra*.

Schiller siempre había tenido una salud delicada. Las privaciones sufridas en el tiempo cuando era prófugo, la habían minado. Durante largos años sólo había podido trabajar en los intervalos que le dejaba una enfermedad letal. Con la tenacidad de un héroe había luchado contra el mal, pero sucumbió en 1805. Goethe compuso, para el homenaje que le dedicó en el teatro de Weimar, un poema que contiene la característica más acertada y cariñosa de la personalidad trágicamente grandiosa de Schiller y su espléndida obra literaria.

Schiller, por el dinamismo fascinador de su personalidad y su obra, había conquistado la escena alemana de su tiempo. Siguió dominándola por unos treinta años, en forma casi absoluta. Sólo después de este tiempo empezó,

Digitized by Google

en el mundo literario, la resistencia contra Schiller. Pero las formas llamadas « clásicas » de su teatro se mantuvieron reinantes, en cuanto al gusto del público, hasta mucho más tarde y, en el fondo, sólo fueron eliminadas por el movimiento naturalista de 1890. Lo mismo ocurrió con su poesía ideológica que ha tenido una influencia predominante durante medio siglo y que, aun hoy, no ha perdido por entero su ascendiente en el pueblo alemán. Entre tanto ha desaparecido la ya mencionada resistencia de los intelectuales contra Schiller y ha llegado hoy, el momento para la apreciación serena de su valor literario como uno de los factores más poderosos de la evolución pasada.

Para Goethe, la amistad con Schiller había tenido consecuencias igualmente felices. Las sublimes obras dramáticas *Ifigenia* y *Torcuato Tasso*, casi no habían provocado eco alguno en Alemania. Goethe se sentía abandonado por el público y aislado en la vida. Sufría de la incomprensión con la cual tropezó en todas partes. La amistad con Schiller le devolvió fuerzas y aliento. A Goethe, le bastaba Schiller como público, y los aplausos del amigo eran suficientes para devolverle a la actividad poética. Estimulado por Schiller, escribió los mejores poemas de su edad madura, continuó el *Fausto* y compuso la primera parte de la novela *Wilhelm Meister* (1795-96) así como la epopeya burguesa *Hermann und Dorothea (Germán y Dorotea*, 1797). Más tarde, publicó la novela *Die Wahlverwandtschaften (Las afinidades electivas*, 1809) y una segunda parte del *Wilhelm Meister* (1821). Todas estas obras son de tendencia didáctica y en la segunda parte del *Wilhelm Meister*, Goethe ha llegado al género literario de la novela francamente pedagógica y utopística.

La ideología de todas estas obras y de muchas otras, pertenecientes a la edad madura y la vejez de Goethe, ha quedado incomprendida por sus contemporáneos y, sólo ahora empieza a influenciar la vida espiritual alemana. Lo mismo ha ocurrido con *Fausto*, en la forma en la cual Goethe lo dejó para ser publicado después de su muerte. En esta forma definitiva, *Fausto* es un poema dramático de carácter sociológico y su alcance sólo puede compararse con el de la *Divina Comedia*. Igual como el poeta medieval, Fausto recorre el universo y observa todas sus manifestaciones. Busca el último fin de la vida, en la alegría y las exuberancias estudiantiles, en el delirio del amor, en las satisfacciones orgullosas que le proporciona la posición de dirigente de un estado y sus finanzas, en la ilusión de la producción literaria, en el contento que le producen las investigaciones científicas. Pero en ninguna parte halla la felicidad. Por fin, se consagra a la inmensa tarea « napoleónica » de fundar un nuevo estado ideal y conquistar, para él, el territorio, transformando una comarca estéril, por obras de ingeniería, en un jardín. Poblar el desierto, educar los pobladores para que formen una raza fuerte, libre y productiva, tal es el ideal de su última jornada :

Digitized by Google

Abriendo los espacios para que millones de hombres
vivan, no en la holganza de la seguridad cómoda, sino libres y activos,
en tierras fértiles y verdes,
todos solidarios entre ellos...
Puesto que sólo merece la libertad y la vida
quien vuelve a conquistar su posesión cada día de nuevo...
Los jóvenes, los hombres maduros y los ancianos pasarían su años en actividad productiva.
¡ Este hormiguero de la vida futura es lo que yo quisiera ver
pisando, junto con un pueblo libre, el suelo de la libertad !

Con esta exclamación, Fausto ha alcanzado la más alta comprensión de los ideales de la humanidad y el más alto grado de felicidad del cual un hombre es capaz. Ha terminado su carrera con esta visión. Muere y los ángeles descienden del cielo, rechazan con rosas a los diablos que quisieran apoderarse del difunto, y en brazos de ángeles es llevado al trono de la madre dolorosa. Fausto, símbolo del hombre y la humanidad en sus más nobles aspiraciones, llega a la presencia de la « virgen, madre, reina y diosa » porque, aunque errando, ha siempre conservado el anhelo de la perfección y porque ha tenido una visión acertada del último destino de nuestra civilización : la formación de una ciudadanía activa, altruista y autónoma.

Goethe murió el 22 de marzo de 1832, a la edad de ochenta y tres años. Legó a la posteridad el inmenso caudal de las obras que había publicado o preparado para una publicación póstuma. Pero los contemporáneos no quisieron recoger esta herencia. Goethe había encarado todos los problemas de la vida humana *sub specie aeternitatis*, para emplear un término que le era familiar y que había encontrado en las obras de su filósofo predilecto, Espinosa. Había visto demasiado lejos y su visión había tenido demasiada amplitud para que hubiese podido concordar con los conceptos partidarios y las corrientes efímeras de su época. Los había juzgado con un criterio que era incomprensible a la mayoría de los hombres del tiempo. Y al mismo paso como se había ensanchado el marco de sus visiones, su influencia inmediata sobre los contemporáneos había disminuído.

En su juventud, Goethe había conquistado de un golpe una fama mundial de poeta. Su novela *Werther* había sido traducida a todas las lenguas civilizadas. Su drama *Goetz von Berlichingen* había dado origen al género de los poemas y las novelas históricas que, hasta sólo hace poco, gozaban del favor general. Walter Scott, por ejemplo, había debutado con una traducción de este drama al inglés. Por su aceptación de la técnica folklórica había creado el *lied* como género literario. Pero cuando hubo llegado a una reputación mundial insuperable, había cambiado de rumbo. Sus obras dramáticas *Ifigenia* y *Torcuato Tasso*, habían provocado escaso entusiasmo. Fueron juzgadas sólo como obras literarias y sólo hoy, el mundo empieza a darse cuenta de su verdadero significado. Entonces se encerró en un mutismo desilusionado del cual Schiller le hizo salir. Entre sus obras

Digitized by Google

ulteriores, la novela *Wilhelm Meister* había despertado, de manera pasajera, el entusiasmo de la juventud literaria alemana. Pero esta obra, a pesar de su carácter puramente didáctico, sólo había sido apreciada como producto de una imaginación exclusivamente literaria o poética. Lo mismo ocurrió después de la publicación de *Fausto* en su forma definitiva. Goethe y su obra, entonces, eran el ideal de un grupo de estetas, y admirar a Goethe, significaba prescindir de los problemas de la vida activa, vivir en la atmósfera distinguida, pero irreal, de un espiritualismo etérico. Sin embargo, Goethe había escrito la mayoría de sus obras, no con fines literarios sino con propósitos de educador político social. Con este motivo, sus obras, bajo el punto de vista puramente estético, se prestaban a una crítica denigrante, así como ha sido el caso de la segunda parte de *Fausto* que fué considerada como un pecado de debilidad senil, perdonable a causa de la vejez del autor.

Fué necesario que pasaran las corrientes que Goethe había visto de cerca e interpretado. Fué necesario que las consecuencias ulteriores de los acontecimientos contemporáneos se desarrollaran. Fué necesario que la posteridad pudiere comparar las observaciones de Goethe sobre la evolución futura, con la realidad, para que comprendiese el significado de sus afirmaciones. A Goethe le habían interesado esos problemas como, por ejemplo, el de la transformación de la vida económica y política mundial, provocada por la evolución de los países americanos que se habían independizado durante su vida, o como el de la evolución de nuestras organizaciones político sociales provocada por la introducción de la maquinaria y el sistema del crédito moderno. Abandonó como uno de los primeros pensadores europeos el punto de vista exclusivamente europeo para encarar el problema de la civilización moderna como fenómeno mundial. Hasta se puede decir que sus simpatías estaban del lado americano y que, en varias oportunidades, señalaba los progresos de la civilización americana como modelo a los europeos. Ha insistido repetidas veces en el hecho de que el mundo nuevo no sufre tanto como el viejo de las intolerancias y las fuerzas retardarias provenientes de la larguísima historia europea.

Juzgados desde esta altura, los acontecimientos y los entusiasmos de su época habían de parecerle efímeros o equivocados. Encontró que sus contemporáneos no veían más lejos que sus narices. Cuando estalló la revolución francesa, comprendió que sería precursora de una reacción dictatorial. Consideró a Napoleón I como el restaurador de la unidad europea, absolutamente necesaria para la conservación de la civilización, pero se dió pronto cuenta de que las guerras napoleónicas sólo servirían para afianzar el predominio político del zarismo ruso. La restauración, a su vez, era, según él, una tentativa torpe de restablecer una situación, liquidada ya hacía varios decenios. Pero distinguió claramente en cuánto todos estos acontecimientos implicaban transformaciones verdaderamente duraderas.

Para concretar estas afirmaciones, quizá demasiado generales, será útil

Digitized by Google

reproducir algunas de las observaciones que comprueban la penetración singular, casi visionaria, que Goethe ha tenido como pensador político social. Estaba, por ejemplo, en el cuartel general de las tropas alemanas que, en 1792, intervenían contra la revolución francesa. El día 19 de septiembre de este año, día anterior al célebre « cañoneo de Valmy » y al fracaso definitivo de esta intervención, tres días antes de la destitución del rey de Francia y la declaración de la primera república francesa, en vísperas, y no después de estos acontecimientos decisivos, Goethe, invitado por una asamblea de generales y príncipes antirrevolucionarios a dar su opinión sobre el momento actual, dijo con espantosa serenidad : « En este lugar y en el día de hoy, empieza una nueva era en la historia mundial y vosotros podréis decir más tarde que habéis sido testigos. »

Y en 1827 dió la siguiente exposición sobre la futura evolución americana : « La construcción de un canal interoceánico por el istmo de Panamá, que permitirá a los buques de cualquier calado y carga el pasaje libre de la bahía mexicana al océano Pacífico, produciría resultados incalculables para la humanidad entera, la civilizada y la que no lo es. Me extrañaría si los Estados Unidos dejaran escapar la oportunidad de apoderarse de esta obra. Este estado joven, con su inclinación decidida hacia el oeste, habrá ocupado y poblado dentro de unos treinta o cuarenta años las inmensas llanuras que se extienden al oeste de las montañas Rocosas. Es cierto que toda la costa del océano Pacífico en la cual la naturaleza ha instalado los puertos más espaciosos, paulatinamente verá surgir importantísimos centros comerciales que servirán para el intercambio entre la China junto con las Indias y los Estados Unidos. En este caso sería, no solamente deseable sino casi necesario que los buques mercantiles y los de la marina de guerra tuviesen una comunicación más rápida entre las costas oriental y occidental norteamericana que la actual por el Cabo de Hornos, que es aburrida, peligrosa y costosa. Repito : para los Estados Unidos es absolutamente necesario establecer, para su uso propio, un pasaje marítimo de la bahía mexicana al océano Pacífico, y estoy seguro de que lo harán. Yo quisiera ver este acontecimiento, pero no viviré bastante. Además, agregó que quisiera ver la construcción de un gran canal entre el Rhin y el Danubio, así como quisiera ver a los ingleses dueños de un canal que habrían de construir por el istmo de Suez. »

En todo caso, la influencia de Goethe ha sido, casi hasta el día de hoy, puramente literaria. Unicamente durante los últimos lustros, han entrado en la evolución del pensamiento alemán, como fuerzas dinámicas, los conceptos de Goethe sobre psicología, evolución, civilización, ética social y política. Hasta entonces habían quedado letra muerta. Entre tanto, la literatura y la vida alemanas habían seguido desarrollándose a base de los elementos expuestos en los capítulos anteriores. Y con este motivo es necesario reservar la interpretación definitiva de la ideología de Goethe hasta el capítulo dedicado a la exposición de las fuerzas vitales de la actualidad.

Digitized by Google

CAPÍTULO V

HOELDERLIN

Los problemas ideológicos. — Las doctrinas de la evolución histórica y del panteísmo. — El concepto de las civilizaciones helénica y cristiana. — Biografía de Hoelderlin. — Primer período de su actuación — La novela *Hypérion*. — Filosofía de la historia y civilización helénica. — Segundo período. — Renovación de los conceptos históricos sobre la antigüedad griega. — Dionisos. — Misión divina de los «héroes». — Síntesis entre el evolucionismo y el panteísmo y entre el helenismo y el cristianismo. — El destino de la humanidad y la situación actual de nuestra civilización. — El drama *Empédocles*. — Poesía lírica.

En su obra poética e ideológica Schiller y Goethe habían hecho un esfuerzo monumental para llegar, a base de los conceptos de 1770, a normas definitivas y concretas que correspondiesen a las últimas finalidades de la civilización europea. Schiller, impulsado por su temperamento generoso y admirable, había expuesto una visión de la humanidad que se apoyaba esencialmente en conceptos de estética y moral. Goethe se había elevado durante el transcurso de su larga vida, a las serenas alturas de una sabiduría ejemplar, de carácter sociológico y de alcance universal. Pero los conceptos de Schiller, por fascinantes que fueren, llevaban únicamente el sello de su incomparable individualidad. No podían servir como base para una nueva evolución espiritual y, con este motivo, además de provocar numerosas imitaciones, ejercieron su magnífico dinamismo como una de las más nobles fuerzas educadoras en la vida pública de la nación. Goethe quedó incomprendido por sus contemporáneos y aun hoy, después de transcurrido casi un siglo entero desde su muerte, sólo empieza a influenciar a unos pocos espíritus de vanguardia, como por ejemplo los poetas y pensadores del grupo encabezado por Stefan George.

Por todas estas razones era inevitable que la evolución literaria y espiritual alemana siguiera, a fines del siglo XVIII, su curso, desarrollando en forma independiente los motivos principales del gran movimiento de 1770. Por cierto, estás nuevas generaciones se sucedían en aquel entonces con una rapidez tan estupenda que un lustro, generalmente, equivalía a lo que, en otras épocas, corresponde a una generación entera. Además, la juventud literaria que actuaba en este período tuvo que luchar, para mantener la in-

Digitized by Google

dependencia y originalidad de su propia evolución, contra las sobresalientes ideologías de Schiller y Goethe. Lo hizo, en la mayoría de los casos, substrayéndose a la imperiosa autoridad de Schiller, mientras Goethe, venerado en forma recalcitrante por los jóvenes, de vez en cuando, intervino en el proceso evolutivo para afirmar las categorías esenciales de su pensamiento y para rechazar lo que le parecía error mórbido.

Entre los elementos del dogma de 1770 hubo un concepto fundamental, inaugurado por Rousseau. Según Rousseau, la humanidad había traicionado su propio destino cuando abandonó lo que él llamó la naturaleza. Había caído en la degeneración inefable de la vida moderna de la cual sólo podría librarse por « la vuelta a la naturaleza ». La generación de 1770 había adoptado esta idea, pero le había dado un nuevo sentido. Para Rousseau, la idea de la degeneración contemporánea había sido el objeto de una poesía elegíaca desesperada. Para la generación de 1770 era un estímulo, un violento impulso de índole constructiva. Su pensamiento evolucionista, influenciado por Herder, no pudo contentarse con el melancólico recuerdo de un paraíso primitivo perdido. Tuvo que orientarse hacia un futuro utópico y hacia el esfuerzo de crear, después de los dos períodos pasados de felicidad y decaimiento, una nueva era final y definitiva de felicidades conscientes y perpetuas.

Para regenerar la vida pública y cumplir con los deberes intrínsecos de la civilización, la generación de 1770 se había inspirado en dos ideologías fundamentales, la cristiana y la griega. Había proclamado su fe incondicional en estos dos conceptos básicos, pero lo había hecho en forma caótica, contradictoria. Para las generaciones posteriores, resultó de eso la includible tarea de sintetizar las dos ideologías fundamentales, consideradas como irreconciliables, para establecer el credo de la nueva y perfecta civilización.

Disponían de un método intelectual nuevo para cumplir con este deber. Se inspiraban, a la vez, en el panteísmo de Espinosa y el evolucionismo de Herder. Espinosa había demostrado que la materia y el espíritu son dos manifestaciones heterogéneas y simultáneas de la misma substancia divina del universo. Herder había demostrado que los conceptos fundamentales de nuestra civilización se manifiestan en formas heterogéneas, pero sucesivas y, por ende, de valor históricamente relativo. Combinando estos dos conceptos, era posible llegar a la síntesis de las ideologías contradictorias, comprendiéndolas como etapas sucesivas de una misma y continua civilización que principia en los albores de una felicidad ingenuamente mitológica, que pasa por la desorganización y decadencia trágicas de nuestra era y que nos llevará forzosamente al reino milenario de una felicidad coordinada, razonada y consciente. Una evolución tripartita de la humanidad, tal es el concepto básico de la filosofía de la historia de Hegel y de la filosofía económica de Carlos Marx. Pero ambos pensadores sólo han continuado la obra de la generación que sucedió inmediatamente a la de 1770

Digitized by Google

y que, por primera vez, aplicó el método « dialéctico » a la interpretación de la historia y la civilización. En esta generación, los dos poetas ideológicos o pensadores poéticos, Novalis y Hoelderlin, ocupan el primer lugar, Hoelderlin como creador de un nuevo concepto sobre la civilización griega y Novalis como restaurador de la ideología mística cristiana.

Johann Christoph Friedrich Hoelderlin nació el 20 de marzo de 1770 en el pueblo de Lauffen (Würtemberg). Su familia pertenecía desde varias generaciones a la clase universitaria y letrada de la cual ha salido la mayoría de los prohombres de la época. Según las tradiciones de esta clase, fué educado como becado del estado en las escuelas conventuales de Denkendorff y Maulbronn e ingresó después como estudiante de teología en el claustro de Tuebingen, afiliado a la Universidad. En el internado de Tuebingen, tenía como compañeros de pieza a los filósofos Hegel y Schelling con los cuales se vinculó en estrecha amistad. Leyeron juntos las obras de Platón, Kant y Espinosa. En el año 1793 pasó el examen de egreso que le concedió el derecho de postular y le impuso la obligación de aceptar un puesto de pastor evangélico en la iglesia protestante del Würtemberg. Pero Hoelderlin no ambicionaba una vida tranquila de idilio en una aldea o un pueblo apartados. Además. tenía una invencible aversión contra la profesión del pastorado, por saber que, ya entonces, sus convicciones religiosas estaban evolucionando en una dirección individual, discrepante del credo oficial. Para substraerse a la obligación que tenía como becado del estado, pidió una licencia y aceptó un puesto como preceptor en una familia pudiente. En esos días, Schiller, también oriundo del Würtemberg, había obtenido del gobierno el indulto de sus irregularidades juveniles y el permiso de visitar a su familia. Conoció a Hoelderlin y le proporcionó un puesto en la familia von Kalb, vinculada por amistad personal con las familias de Schiller, Goethe y Herder. A fines del año de 1793, Hoelderlin llegó al castillo de Waltershausen, cerca de Jena, para educar al joven hijo von Kalb. El comandante von Kalb había combatido en Norte América bajo las órdenes de Lafayette, lo que le confería, según las ideas de Hoelderlin, un título especial de nobleza. Además, Hoelderlin, por primera vez en su vida, se halló en un centro de alta distinción social y cultura. Y estaba encantado de su nueva situación.

Hoelderlin poseía entonces a fondo el griego, el hebreo y el latín, como era el caso de todos los egresados de los claustros escolares. Sabía algo de francés y tenía la ilustración filosófica extraordinariamente sólida que siempre ha sido la especialidad de las altas escuelas del Würtemberg. La vida apartada del claustro había intensificado sus inclinaciones naturales hacia la pulcritud, la discreción y hasta hacia la timidez. Era muy cumplidor, muy inteligente y muy afable. Poseía una distinción innata y la hermosura frágil, espiritualizada, de un adolescente que se había criado fuera

Digitized by Google

del contacto con la brutalidad profana. Además, tenía fama de poeta y lo era verdaderamente. Produjo sensación en este ambiente de alta tensión intelectual y, dentro de poco, fué mimado por todos. Pero la vida del claustro había también alimentado otros rasgos de su naturaleza singular. Era ingenuo, ignoraba los enredos de la vida práctica, estaba habituado a las exaltaciones meramente ideológicas, se entusiasmaba tan pronto como se irritaba, tenía una salud débil y un temperamento nervioso, era huraño y caprichoso, tan fácilmente crédulo como desconfiado y, cuando creía que los fueros de su autonomía intelectual estaban amenazados, solía ponerse altanera y ciegamente frenético.

Un año más tarde ya había abandonado su posición. La señora von Kalb, con tacto cariñoso, seguía ocupándose del poeta desamparado y le ayudó a establecerse en Jena donde se preparaba para dictar cursos libres de filosofía en la Universidad. Schiller le auxiliaba de todas las maneras, publicó sus poesías en la revista *Thalia* que editaba, y le halló un editor para la primera parte de su novela *Hypérion*. Pero los escritos del joven poeta no fueron comprendidos y la crítica los juzgó como altisonantes, faltos de sentido común. Hoelderlin habría soportado todo, si no se hubiera sentido deprimido en la proximidad de Schiller. Sufría del ascendiente de esta personalidad ya hecha, inspiradora y fascinante. Tenía la conciencia confusa de una misión personal, completamente diferente. Temía que su propia personalidad saldría ahogada por el contacto con el ingenio dominador, ya formado. Sabía que, a los consejos y las censuras de Schiller, no habría podido oponer sino la confusión inarticulada de conceptos vagos, los presentimientos de una visión con la cual anticipaba su evolución futura. Y, humillado, exasperado, frenético, se fugó de Jena, a mediados del año 1795, en el momento menos oportuno para sus intereses materiales.

Como era pobre, se hallaba en la necesidad o de aceptar un puesto de pastor vicario, idea que le llenaba de espanto, o de buscar otro empleo de maestro particular. A fines del año de 1795 llegó a Frankfurt sobre el Main para volver a sufrir el martirio de una vida incompatible con su temperamento. Era ahora preceptor en la casa de un riquísimo banquero. Al mismo tiempo, su amigo íntimo Hegel tenía igual empleo en otra familia de la misma ciudad. Y todo, al principio, parecía satisfactorio.

La madre de los alumnos que Hoelderlin tuvo que educar era una mujer sublime o, como dijo el poeta, una mujer ateniense. «Diotima», como Hoelderlin la llamaba en sus poesías, estaba amilanada por el ambiente de materialismo complacido que le rodeaba. Formó, pronto, una profunda amistad con el joven poeta, la cual, bajo condiciones más banales, habría terminado en el adulterio y el divorcio, pero que, con la pulcritud exaltada de ambos, produjo una situación tan tirante que se volvió trágica. Hoelderlin abandonó la casa de su patrón y se estableció en los alrededores de Frankfurt donde vivía de sus ahorros. Mantenía una correspondencia

Digitized by Google

cia sentimental con Diotima y. sólo la saludaba a grandes intervalos, desde lejos, en el teatro o en la calle. Las cartas de Hoelderlin, probablemente, se han perdido. Las de Diotima han sido descubiertas y publidas hace pocos años. Pertenecen, por su sutilidad sentimental y su estilo armonioso, a las joyas del arte epistolar alemán. Poco después, Diotima y Hoelderlin resolvieron cortar la correspondencia y separarse por completo. Diotima renunció para no desviarle de su misión. Hoelderlin, agobiado por la desdicha y la pobreza, pero determinado a obedecer a su numen, quiso emprender una gran campaña como misionero de una nueva religión. Proyectó la publicación de una gran revista en la cual expondría el dogma de la regeneración de la humanidad por la fe en la belleza y la civilización helénicas. Pero los amigos y compañeros con los cuales había contado como colaboradores, tales como Schiller, Hegel y Schelling, hasta dejaron sus cartas sin contestación. No hubo público que escuchara la prédica. El proyecto fracasó y Hoelderlin, sacerdote desilusionado del nuevo credo, aceptó, después de un período de peregrinaciones obscuras, otra vez un empleo de preceptor en una casa particular, en la del cónsul de Hamburgo en Burdeos, Francia. A fines del año de 1801 se puso en viaje y atravesó la Francia de entonces, país en plena ebullición revolucionaria. No sabemos lo que ocurrió a Hoelderlin. Pero, seis meses más tarde, volvió a su país, con la indumentaria de un vagabundo, con los ademanes de un alucinado, como náufrago de la vida. Su familia y sus numerosos amigos se ocuparon de él. Fué en vano. Por fin, le instalaron en la familia de un carpintero, hombre bueno y de toda confianza, donde ha vivido cuatro decenios para morir en 1843.

El problema de la demencia de Hoelderlin ha despertado, durante muchos años, la curiosidad anecdótica, y siempre ha sido interpretado con un criterio de fisiología. En realidad, como sabemos hoy, era un caso literario y espiritual. Hoelderlin ha seguido trabajando hasta los últimos días de su vida. Durante los primeros años de su llamada demencia, ha publicado poesías en las revistas y almanaques, editados por sus compañeros. Para la mayoría de sus contemporáneos, estas producciones adolecían de rarezas singulares, pero los compañeros del poeta las consideraron como sublimes. Más tarde algunos amigos de Hoelderlin, que no pertenecieron al grupo interno de sus compañeros, reunieron su producción lírica en un tomo y omitieron las obras de la « época de la demencia » para no hacerle daño. Entre tanto, estos poemas circulaban manuscritos entre los jóvenes poetas de la llamada segunda escuela romántica y provocaron admiración entusiasta. Al correr de los años, Hoelderlin dejó de publicar versos y solía esconder todo lo que tenía, cartas, apuntes, manuscritos, etc., a la curiosidad pública. Durante muchos decenios estos legajos han quedado olvidados. Sólo hace unos pocos lustros, los poetas líricos del grupo contemporáneo, encabezado por Stefan George, se dieron cuenta de la importancia que poseían las pocas poesías conocidas de la llamada « de-

Digitized by Google

mencia incipiente » de Hoelderlin. Uno de estos jóvenes registró el montón informe de fragmentos, borradores, apuntes, cartas, etc., que Hoelderlin, en la hora de su muerte, había tenido que abandonar a la curiosidad de los extraños. El resultado ha sido sorprendente. Era uno de estos renacimientos póstumos, característicos para la literatura alemana moderna. Fué comprobado que, hasta este momento, una época entera en la evolución de Hoelderlin había quedado desconocida y que, a esta época, correspondía una producción grandiosa. Se descubrió a un poeta modernísimo y a un pensador que, bajo muchos aspectos, había anticipado la evolución ideológica de un siglo entero.

Para sus contemporáneos, Hoelderlin había sido un pobre diablo que, por falta de tino, había fracasado en la vida y se había vuelto loco. Además, para ellos, había sido un buen poeta, pero de segundo rango. Ignoraban ellos la formidable tragedia sentimental de la cual había sido víctima, porque Hoelderlin, ni a sus compañeros más íntimos, había mencionado la historia de Diotima. Ignoraban el fracaso humillante de su gran proyecto de propaganda periodísticorreligiosa. Y en cuanto a los ensayos y las poesías de Hoelderlin, publicados durante la « incipiente demencia », no los habían comprendido porque estaban en plena contradicción con la opinión corriente del tiempo. Sólo hoy comprendemos la tragedia de esta vida extraña porque podemos darnos cuenta de la inmensidad de su labor intelectual, de la irritación que había de producirle la incompresión de sus contemporáneos y de la depresión sentimental en la cual vivía. Hoelderlin siempre había tenido una salud precaria y siempre había sufrido de una irritabilidad nerviosa mórbida. Había fracasado primero porque no había logrado crearse una posición económica segura, segundo porque ni sus conceptos políticorreligiosos ni sus ideas filosóficopoéticas ni sus últimas obras poéticas habían encontrado eco alguno, y, en tercer lugar, porque fué perseguido por los recuerdos trágicos de su amor por Diotima cuya muerte, además, coincidió con el estallido de su « demencia ». Todos estos detalles forman un conjunto sumamente homogéneo y se prestan a una interpretación completamente nueva. Hoelderlin, según tenemos que suponer hoy, sufría durante los últimos decenios de su vida, de una irritación nerviosa tan formidable que no era capaz ni de concentrar sus fuerzas intelectuales en forma duradera ni de dominarse en la vida diaria. Lo sabía y, en un cierto número de las manifestaciones de esa época, termina sus apuntes con la afirmación de que no se sentía con fuerzas para seguir con su tema. Utilizaba, sin embargo, los pocos momentos de serenidad para escribir borradores rápidos de poesías o de disertaciones filosóficas. Huía la sociedad de los extraños porque sabía que era incapaz de soportarla, con motivo de su falta de dominio de sí mismo. Pero dentro del marco estrecho de estos límites, era completamente cuerdo.

Para dar una idea exacta de lo que era Hoelderlin en esta época de su

Digitized by Google

vida, basta relatar una de las numerosas incidencias que ocurrió durante su fuga de Burdeos. Los habitantes de un castillo, situado en el mediodía de Francia, observaron una mañana, cómo un hombre extraño, mal vestido, se mantenía frente a una estatua antigua, colocada en el parque. Tenía los brazos levantados y se hallaba en la actitud en la cual los griegos solían orar. El dueño del castillo acudió y le dió el permiso de contemplar las estatuas antiguas que le pertenecían. Hoelderlin contestó: « Los dioses no pertenecen a nadie en particular, sino al mundo entero y, cuando ellos nos sonríen, les pertenecemos nosotros. » Llevado al castillo, Hoelderlin entabló conversación con un miembro de la familia sobre el problema de la inmortalidad. Dijo: « Este es el verdadero significado de la inmortalidad: todo lo bueno que imaginamos en forma hermosa, se transforma en un genio que se queda con nosotros y que, invisible, pero con forma hermosísima, nos acompaña a través de toda nuestra vida, hasta nuestra tumba. De nuestra tumba, toma su vuelo y se incorpora a la hueste de genios que ya pueblan el universo y siguen elaborando su propia perfección y transfiguración. Estos genios nacen de nuestras almas o, si usted prefiere, son elementos de nuestras almas y, en cuanto a estos elementos, somos inmortales. Los grandes artistas nos han legado las imágenes de sus genios respectivos, pero son imágenes y no son los genios, ellos mismos. Sólo son su reflejo, un espejismo, que se produce dentro de la atmósfera opaca de nuestra tierra, así como el sol se refleja en un lago... no, como se refleja en una niebla. Los hermosos dioses de Grecia son imágenes de este género, imágenes de los pensamientos más hermosos de toda una raza. Tal es el verdadero significado de la inmortalidad. » La señorita, con la cual conversó, le preguntó si él era inmortal y Hoelderlin contestó: « ¿Yo? ¿Yo, tal como estoy, sentado frente a usted? ¡No! El Yo que, hace diez años, era mío, este es inmortal... por cierto. Si, por cierto, aquel Yo lo es. » Y cuando el señor del castillo le solicitó su nombre, puso su cabeza entre las dos manos y contestó: « Mañana lo diré a usted. Créame, a veces me es difícil recordar mi nombre. » Y, conforme con esta última declaración, Hoelderlin, algunos años más tarde, empezó a firmar « Scardanelli », manteniendo con inquebrantable obstinación hasta su muerte que no se llamaba Hoelderlin.

La ideología de Hoelderlin se inspira en el propósito de basar la regeneración de la humanidad en una nueva civilización con carácter a la vez religioso y estético. Es un concepto artísticoemocional con fines de una propaganda humanitaria y unitaria nacional. Los elementos de los cuales disponía para construir la doctrina de una religión de la belleza, eran: una cultura griega solidísima, un conocimiento íntimo de los grandes sistemas filosóficos, especialmente de Platón, Espinosa y Kant, y, por fin, una fe cristiana muy honda. El problema era: ¿Cómo pueden soldarse estos elementos para que formasen una unidad homogénea, para que el panteísmo, el cristianismo y el helenismo se fusionaran en un concepto único? Y este

Digitized by Google

problema que Hoelderlin se había propuesto, es, en el fondo, el problema básico de nuestra civilización, tanto en sus aspectos históricos como los doctrinarios.

En sus poesías juveniles, Hoelderlin, había imitado a Klopstock, a Schiller y a otros poetas menores de la época, como Matthison. Pero ya poseía una individualidad propia. Schiller era abstracto, cerebral, algo declamatorio y, a veces, « la edad griega » era para él solamente una figura de retórica. Hoelderlin piensa con el corazón, forma ritmos verdaderamente líricos, de armonía musical magnífica, conoce los detalles y el espíritu de la vida griega, vive en la atmósfera de Atenas, hace del helenismo una verdadera religión. Y paulatinamente se aleja de Schiller para buscar su propio camino.

Dió la primera expresión a su doctrina en el fragmento de la novela *Hypérion o el ermitaño en Grecia* (1797-1799). El carácter de la « novela » no es épico, sino lírico. Es una larga serie de cartas dirigidas por el protagonista, Hypérion, a varias personas, en las cuales expone su doctrina: la veneración de la edad griega antigua, la crítica de los tiempos modernos, un concepto panteísta de la naturaleza y un sistema de filosofía de la historia. El estilo de las cartas sólo se puede calificar como prosa poética, sumamente armoniosa, extrañamente ritmada, de belleza sublime y de una inspiración estática ininterrumpida, de manera que la novela no se puede leer en forma continua, sino recitándola en alta voz por capítulos, como una serie de poemas en prosa.

Hypérion es un joven griego contemporáneo que ha nacido bajo la dominación turca y que sueña con la restauración de la antigua patria de Homero. Exclama: « Feliz el hombre cuando su corazón está alimentado por una patria floreciente que le brinda alegría y fuerzas. » Estudia las constituciones políticas contemporáneas y, sobre todo, la historia griega para descubrir el más alto modelo de perfección políticocultural, y para combatir por la regeneración de la nación griega. Los griegos, argumenta, fueron sublimes porque vivían libres de toda presión extranjera. Poseían los más altos atributos de la civilización, es decir, la religión que era el amor a la belleza divina y el arte, la libertad que era la carencia de opresión grosera y la filosofía que era la síntesis entusiasta de todas estas virtudes.

Nuestra era, comparada con la antigüedad griega, es fea. En vez del entusiasmo, los hombres contemporáneos tienen la industriosidad. Sus alegrías comprueban que tienen el alma tibia de esclavos. Han creado el estado moderno como protector de su bienestar material. Viven por cálculos sensatos y razonados, sin grandes pasiones, sin conocer las bellezas del alma y del corazón, en un mundo de esclavitud donde los que aun pisan la tierra están, espiritualmente, muertos.

Hypérion discute estos conceptos con sus amigos cuando les llega la noticia de la revolución griega. Exclama entonces: « La nueva unión de nuestras almas no puede vivir en el aire, la santa teocracia de la belleza ha de

Digitized by Google

habitar una república cuyo sitio debe estar en esta tierra. Y nosotros, por cierto, le conquistaremos este sitio. » Hypérion y sus amigos se incorporan a las filas de la revolución. Tiran el fez que han tenido que llevar, a las aguas del río Eurotas y visten el casco del antiguo guerrero griego. Son vencedores en las escaramuzas y batallas. Tienen la firme convicción de que, ahora, « nacerá de la rutina y corrupción anticuadas, la más hermosa hija de nuestra edad: la nueva iglesia ». En la nueva edad, la vida humana no será más « un miserable negocio, el afán de ahorrar, de contemplar y contar centavos ». Creen en la próxima llegada de la edad heroica y armoniosa, la del entusiasmo fecundo y las alegrías divinas, en fin, como lo dijo Hoelderlin, la de una nueva religión y un nuevo culto. Establecerán la utopía en plena vida real moderna, según la siguiente fórmula de evolución: « En sus principios, las naciones han vivido dentro de una armonía infantil; y una armonía espiritual y consciente será el principio de la nueva era en la vida de la humanidad. Felices como las plantas del reino vegetal. las naciones empezaron su vida, para crecer hasta su madurez. Pero desde este momento han entrado en un proceso de fermentación exterior e interior por el cual, hoy, el género humano ha sido anarquizado, de modo que sus elementos han llegado a un estado caótico. Sin embargo, el ideal de la belleza se ha espiritualizado. Lo que, antes, era el producto de la naturaleza, será hoy el producto del alma... Empezará la segunda era del universo. »

Pero los soldados de la libertad desconocen estas aspiraciones histórico-metafísicas. Se amotinan contra sus jefes para poder dedicarse al pillaje de las aldeas conquistadas. Hypérion abandona la tropa y, después de algunas incidencias agitadas, se retira del mundo, desazonado y anonadado.

La novela *Hypérion* no ha sido concluída por Hoelderlin. Estaba preparando la tercera y última parte, cuando ocurrió la catástrofe de su vida. Los sufrimientos inmediatos de esta tragedia pasional le arrancaban sus más grandiosos poemas líricos de índole personal: gritos de dolor, cantos desesperados, escritos en los ritmos del verso lírico griego, que tienen una sublime armonía y sonoridad de pensamiento y la intensidad de visiones apasionadas. Cuentan entre lo mejor y más acabado que existe en lengua alemana como poesía sentimental y culminan en una admirable oración poética, dedicada « a las Parcas », en la cual el poeta solicita a las diosas griegas le concedan « sólo por el espacio de un único verano » las fuerzas para terminar su obra.

La doctrina expuesta en la novela *Hypérion* es probablemente la misma que habría querido propagar como « nueva religión » de la belleza y humanidad por la revista proyectada en ese tiempo. Es el primer ejemplo de una filosofía de la historia según la fórmula tripartita. Según Hoelderlin, la edad griega antigua ha correspondido a la era primitiva de felicidad armoniosa en la cual reinó la veneración instintivamente religiosa de la belleza. La edad contemporánea, según esta doctrina, es anárquica porque, en ella, el verdadero fin de la civilización, el amor a la belleza y el sentimiento reli-

Digitized by Google

gioso, han sido substituídos por « la industriosidad » y el comercialismo. Pero los tiempos aun no son maduros para que pueda establecerse el reino milenario de una veneración consciente a la belleza y de un nuevo culto de las inmortales verdades intelectuales, en fin, « la santa teocracia de la belleza ». Con este motivo, es necesario educar a las masas y propagar la fe en lo que había llamado « la nueva iglesia ». Y si Hoelderlin hubiera podido fundar su revista, probablemente la habría dedicado a esta labor de educacación o propaganda religiosa y social.

Cuando el proyecto de la revista y todos los demás proyectos de Hoelderlin hubieron fracasado, se dedicó, con una sensibilidad sutilizada, al estudio más detenido aún de la antigüedad griega y a nuevas especulaciones sobre el significado de la historia. Tradujo al alemán los himnos de Píndaro, las tragedias de Sófocles y, con esmero especial, las lamentaciones de Ayax, estos gemidos de dolor sobrehumanos que, en su grandiosidad salvaje, probablemente, no tienen analogía en las literaturas del mundo entero. Llegó a un concepto completamente nuevo sobre la civilización antigua griega y a una filosofía especial sobre las relaciones entre los grandes individuos, los héroes, y la masa, las colectividades de los pueblos. Al mismo tiempo, remoldó y transformó la lengua para poder interpretar sus emociones trágicoestéticas y llegó a una dicción que, para sus contemporáneos, llevaba las señales de la alienación mental en la frente, pero que, en realidad, ha sido precursora de los modismos más modernos. Dió expresión fragmentaria a estos conceptos y esta técnica de modo que, sólo, a la luz de las ideas actuales sobre la vida griega y sobre la técnica del verso, ha sido posible reconstruir esta segunda jornada de la vida de Hoelderlin y ver cómo sus amigos y compañeros, por ejemplo Hegel, han expresado conceptos análogos.

En el siglo XVIII, Grecia había sido glorificada como el paraíso perdido de la humanidad, como tierra del sol y la alegría, como país libre de supersticiones, de angustias y melancolías trágicas. Habría sido, según las ideas de esta época, una civilización « de simplicidad noble y serenidad grandiosa ». Hoelderlin descubrió en las antiguas letras griegas el elemento, entonces desconocido, del éxtasis frenético, del dolor desmesurado, de los anhelos hiperbólicos, de las emociones místicas, de la teosofía atormentada. Los hallazgos modernos de la arqueología han confirmado su tesis que, para los tiempos de Hoelderlin, era una nueva prueba de su locura incurable.

Sabemos hoy que la religión griega no era un simbolismo académico ameno, sino una realidad bastante sólida, basada en una fe robusta y celosa. Sabemos que, aun en la época de Pericles, las calles de Atenas resonaban de plegarias y gritos, emitidos por los peregrinos que desfilaban en procesiones religiosas, y sabemos que, aún en la época de la guerra contra los persas, se han practicado, en la misma Atenas, sacrificios humanos. Conocemos, por tabletas votivas, halladas en tumbas griegas, la doctrina « órfica » con sus conceptos fundamentales del pecado original y la redención

Digitized by Google

del alma humana. Estamos enterados de las filiaciones que existían entre los cultos órficos de los llamados misterios y la evolución general del sentimiento religioso en la civilización europea. Y poseemos, de este modo, la comprobación filológica y arqueológica del concepto sobre la civilización griega que valió a Hoelderlin una reputación de demencia.

Hoelderlin, impresionado por los pasajes « órficos » de Píndaro y de los poetas trágicos griegos, planteó el problema que hoy se llama el de las corrientes dionisíaca y apolínea en la civilización griega y el problema de las relaciones entre el helenismo y el cristianismo. Vaciló durante mucho tiempo antes de admitir lo que le pareció. a él y a sus contemporáneos, una osadía intelectual y religiosa, pero, por fin, afirmó la tesis, hoy aceptada por muchísimos historiadores, que el cristianismo, como fenómeno histórico, no se halla en contradicción con el helenismo, sino que ha sido el producto de una evolución continua de nuestra civilización en la cual las tradiciones del antiguo testamento no habrían tenido una intervención mayor a la de los conceptos fundamentales del helenismo.

A las investigaciones históricas sobre la civilización griega y los orígenes de la ideología cristiana, agregó especulaciones filosóficas sobre la función o misión de las grandes individualidades o los héroes dentro de la evolución colectiva de nuestra civilización. Basó estas especulaciones en la idea de un panteísmo según el cual la divinidad o el universo se manifiesta sólo dentro del espacio y el tiempo, y en diferentes formas concretas y sucesivas. Así concebidas las épocas históricas en la evolución de nuestra civilización han de ser manifestaciones concretas de la voluntad divina o del *Deus sive Natura*, interpretada por las actuaciones grandiosas de los héroes que, de este modo, son los profetas inspirados por la verdadera religión. Estas actuaciones sobresalientes de las grandes individualidades son los factores determinantes en la formación de las épocas históricas y, por ende, los héroes son instrumentos de la divinidad. Los semidioses de las mitologías antiguas, los héroes del mito, los prohombres de la historia moderna: todos son emanaciones directas y trascendentales del gran universo metafísico y divino.

Sirven para mediar entre la divinidad y los hombres, enuncian verdades de origen y esencia eternos, pero en forma concreta y unilateral, adaptadas a problemas especiales y, por fin, han de volver a la divinidad bajo circunstancias que, para los conceptos humanos, son trágicas. Son los mártires de su misión, las víctimas expiadoras del gran proceso metafísico por el cual el universo o la divinidad se desarrolla a través de los tiempos y las civilizaciones, y se rompen por haber expresado en forma finita la esencia infinita. Son los trágicos mensajeros de la divinidad. Traen el evangelio de la evolución a las masas y han sido, todos, o crucificados o quemados o desterrados. Son hermanos del filósofo Empédocles, protagonista de una admirable tragedia de Hoelderlin, en la cual expone las doctrinas de la teocracia mística de los órficos y los pitagóricos y la muerte expiatoria de su

Digitized by Google

profeta que, en sus actos y sus ideas, se acerca a la personalidad de Jesucristo.

Esta nueva doctrina se distingue en un punto fundamental de la que Hoelderlin había expuesto en la época anterior de su vida y, especialmente, en la novela *Hypérion*. Antes, había asignado a la civilización una finalidad y había comprendido la evolución de la humanidad como un proceso tripartito. Según esa doctrina anterior, la humanidad, primero, habría vivido en un estado instintivamente coordinado con « la naturaleza ». Más tarde, así como Rousseau lo había enseñado, la humanidad habría abandonado y traicionado su primitiva felicidad. Habría salido del paraíso infantil de una conformidad irreflexiva con « la naturaleza » para entregarse a los antagonismos de una anarquía « racional » en la cual los individuos, inspirados por conceptos mercenarios y utilitarios, han destruído la antigua armonía de la vida. Pero a esa época caótica, que es la nuestra, habría de seguir el reino milenario de la tercera y última época, de una futura organización utópica en la cual la comprensión general de los verdaderos destinos metafísicos de la humanidad habría de restablecer, en forma definitiva e inmutable, las armonías del paraíso perdido.

Los continuadores de esa doctrina han sido Hegel y, más tarde, su discípulo Carl Marx. La doctrina, expuesta por Hoelderlin en la última época de su actuación, prescinde de los conceptos que atribuyen a la humanidad una evolución tripartita y omite por completo la idea según la cual el filósofo habría de asignar una última finalidad a la evolución de la humanidad. En realidad, Hoelderlin, de este modo, ha expuesto en grandes rasgos una doctrina modernísima, recogida más tarde por Nietzsche y otros, y ha afirmado que la divinidad o el universo no se puede comprender según las categorías de un sistema racional ideológico. Identifica la divinidad con el proceso de una evolución o, mejor dicho, de una sucesión de hechos individuales y épocas de carácter colectivo. No interpreta más el significado de este proceso y hasta lo considera como incomprensible o de una índole superior al raciocinio humano. Limita la interpretación de este proceso a la aseveración de que sus representantes o encarnaciones autorizados, pero rechazados por la humanidad, son los « héroes ».

En la última época de su vida, la de la llamada demencia, Hoelderlin ha consagrado un cierto número de poemas de alto vuelo, « pindáricos », a los « héroes » y las grandes fuerzas dinámicas de nuestra civilización. Entre estas emanaciones de la divinidad menciona a Heracles, Dionisos, Cristo, la casa del Vaticano, la Madona, Cristóbal Colón o Napoleón I.

Dice por ejemplo :

Cuando yo buscaba,
entre los antiguos,
a los héroes
y los dioses : ¿Porque, entonces, no viniste tú?
Ahora se ha llenado

Digitized by Google

mi alma de tristezas,
como si los mismos dioses me reprochasen
que, sirviendo a los unos,
me olvido del otro.
¡Y sé que es culpa mía!
Demasiado,
o Cristo,
estoy sujeto a ti,
y eres el hermano de Heracles.
Y, atrevidamente, lo confieso:
Tú,
también eres el hermano de Dionisos que
puso los tigres
atados a su carro, y,
hasta las orillas del río Indus,
instituyendo el culto alegre,
introdujo la viña
y domeñó el furor de las naciones.

Entre estos héroes, Buonaparte ocupa un lugar especial. Hay que tener en cuenta que era esta la época de las batallas de Marengo y Lodi, la época en la cual Beethoven dedicó su *Sinfonía heroica* al mismo general de la república francesa. Hoelderlin, como alumno del claustro de Tübingen, había plantado, junto con Hegel y Schelling, un « árbol de la libertad » y los tres habían bailado a su rededor. Y en el fragmento de su poema Buonaparte exclama:

Vasos sagrados son los poetas;
en ellos se conserva el vino de la vida,
el alma de los héroes.
Pero el alma de este joven héroe,
con su formidable impulso, rompería
el vaso en el cual se le quisiera encerrar.
El poeta ha de dejarla sin tocar,
igual como el alma de la gran naturaleza,
y nadie puede dominar el hada de este hombre:
es demasiado inmenso para
caber y poder vivir en un poema,
sólo cabe y vive en el universo.

Hoelderlin había sido, desde su juventud, un utopista con impulsos de jacobino. Había simpatizado con la revolución francesa y, a su estallido, había exclamado: « Amanece y yo, que he esperado, he previsto la llegada de este día. » Escribió entonces a sus amigos: « Nuestros días se acercan. » Ya veía « la era de una humanidad hermosa, días de seguridad, bondad, exentos de temores y llenos de emociones tan serenas como sagradas, tan sublimes como sencillas », una época en la cual « el egoísmo en todas sus formas imaginables, se inclina bajo el imperio de la bondad y el cariño, en la cual el alma colectiva será superior en todo y a todo », una época en la

Digitized by Google

cual ya no sería más necesario la existencia de un estado, de leyes coercitivas y de una policía, porque « con la revolución y la guerra actual habrá desaparecido el soplo de este viento boreal, la envidia, y llegará una vida social infinitamente superior a la actual que está basada en la coerción férrea de la vida civil ».

Hoelderlin, en el ardor de su entusiasmo, hizo votos para que Alemania y los alemanes cooperasen en el establecimiento del reino utópico que, para él, habría tenido que empezar con la destrucción de los estados territorios alemanes. Se dirigió « a los ángeles sagrados de la santa patria » y cantó las glorias de la última batalla, de la cual habría de salir victoriosa la sociedad futura ideal :

¡ Aurora de los alemanes ! ¡ O batalla ! Hoy llegas,
sangrienta, envuelta en llamas, te levantas como el sol encima
de las naciones, porque los alemanes ya no sufren más,
ya no son más ilotas sin derecho propio.
Vienes : ¡ O batalla ! Ya ondea el movimiento
de los jóvenes desde las colinas hacia el valle
desde el cual los acometen los esclavos,
peritos en el arte militar y con brazos robustos. Pero
el alma de los jóvenes inexpertos es terrible,
se baten como por un encanto
y sus cantos patrios
paralizan los pies de los opresores.

Estas ideas fracasaron, por la doble razón de que no hallaron eco en las masas del pueblo alemán y porque de la revolución francesa nació el imperio napoleónico. Hoelderlin comprendió la dura lección que le infligieron los hechos y no vaciló en la afirmación de su patriotismo unitario y de su fe en la civilización. Pero la crítica que dirigió entonces contra sus contemporáneos, se volvió aún más amarga. Exclamó : « Soy alemán y me quedaré alemán, aun si mi miseria económica y sentimental me obligasen a refugiarme en las islas de la Polinesia. » Y en uno de los fragmentos de la llamada época de demencia, dice :

¿ Quiénes son los que hoy
detienen el poder para juzgar a la nación,
a nuestra santa comunidad ?
¿ Quiénes son los jueces de nuestros días ?
¡ Son una raza de víboras ! ¡ Cobardes, perversos !
¡ Y de sus labios no sale ni una sola palabra noble !

O dijo, en otro fragmento de la misma época :

« ¡ Está suspendido sobre nuestras cabezas el cielo como una bóveda de hierro que paraliza los miembros de los hombres. Lo que produce la tierra no es grano bueno, es paja vacía. Y nuestra madre, la tierra, con sus dádivas, se burla de nosotros. Y todo es apariencia falaz ! »

Digitized by Google

El poeta, víctima de neurastenias y sacudamientos nerviosos, frenético de desesperación, se enfermó. Sufrió paroxismos agresivos que, por cierto demostraron su desequilibrio nervioso, pero que tenían razones lógicamente comprensibles y suficientes. Hostilizado por la incomprensión y hasta la compasión de sus amigos, siguió trabajando. Luchó durante largos años contra el cansancio de su sistema fisiológico y contra los accesos neurasténicos. Sabía que era un iluso, un fracasado, y produjo algunos fragmentos, antes ridiculizados, hoy descifrados, publicados y apreciados. Son todos borradores, ordinariamente lacónicos; pero, a veces, no sólo apunta un tema, sino lo desarrolla por lo menos en parte. Y estos versos seguidos, no sólo son muy cuerdos, sino tienen alto valor literario. Estos fragmentos llenan la larga época que se extiende del año 1799 hasta 1820. Sólo entonces, es decir, a una edad de más de cincuenta años, su producción fragmentaria toma un rumbo diferente. El poeta entra en una época de vejez, pero no de imbecilidad. Vuelve a las formas y las ideas de su juventud. De vez en cuando, logra terminar un poema entero con versos hermosos e indiscutiblemente profundos. Unicamente en los últimos años de su vida, pasados los setenta años, se vuelve confuso y senil.

De este modo, Hoelderlin ha vivido durante más de cuarenta años, leyendo, tocando el piano, cantando, recibiendo visitas y jugando de preferencia con los niños que solía proteger y defender. El 6 de junio de 1843, por la noche, dijo a sus huéspedes que, con motivo de angustias nerviosas, le sería imposible acostarse. Se sentó cerca de la ventana de su pieza y miró largamente la campiña, iluminada por la luna llena. Más tarde, declaró que estaba cansado. Se acostó y se le oía rezar en alta voz. Falleció en la madrugada del día siguiente, a la edad de setenta y tres años.

La obra de Hoelderlin ha sido esencialmente ideológica, pero tiene, con pocas excepciones, la forma no de tratados abstractos sino de poemas, casi todos de carácter lírico. Su novela *Hypérion* es en realidad un inmenso poema en prosa y su tragedia *Empédocles* que expone la misión trágica y metafísica del héroe, contiene sobre todo las reflexiones inspiradas y la expresión lírica de las emociones del protagonista. Y la doctrina ideológica de Hoelderlin es una religión de la belleza que culmina finalmente en la veneración y el culto de los héroes, de modo que hasta los fundamentos ideológicos de su obra son de carácter estético.

En su primera juventud, Hoelderlin, bajo la influencia, especialmente, de Schiller y del poeta Matthison, había dado a sus poemas la forma del verso sonoro rimado. Pronto abandonó esta técnica y empleó sólo las formas de la poesía antigua, el verso sin rimas, con ritmos severamente regulares. Esta forma predomina también en sus poemas puramente emocionales que casi todos se refieren a Diotima y a la tragedia sentimental que sufrió. Cuando había llegado a la formación definitiva de su doctrina sobre la filosofía de la historia y la misión de los héroes, sólo se sirvió del verso

Digitized by Google

libre, sin rimas ni ritmo regular. Esta forma, en realidad, se avecina a la prosa poética rítmica que ha empleado en su novela.

Todas las obras de Hoelderlin se distinguen por la armonía musical de su dicción, basada en el empleo sabio de todos los elementos fonéticos y musicales del lenguaje. Selecciona las voces de modo que sus vocales forman modulaciones sutiles de carácter musical y realiza esta impresión por el uso frecuente de la aliteración. Especialmente, ha poseído el secreto de empezar los poemas con líneas extrañamente impresionantes por su ritmo arrebatador. Al mismo tiempo, tiene un acierto estupendo en la selección de la palabra justa y es muy parco en epítetos, sin dejar de ser muy expresivo. Produce efectos formidables en la sugestión de los valores emocionales y, además, es un paisajista lírico de primer orden. Sabe dibujar, en tres líneas, un paisaje emocional sumamente intenso y domina el arte de la metáfora nueva y sugestiva. Por ejemplo, describe el horizonte rosado en la hora de la puesta del sol, contemplado con anhelos de optimismo consolador, y dice que en las nubes del cielo vespertino florece una primavera de rosas coloradas.

Hoelderlin hizo uso de sus capacidades de artista lírico, con una prolija laboriosidad. Como no ha podido reunir sus obras en una edición definitiva, poseemos de cada poema por lo menos dos o tres versiones, todas pulidas y terminadas, sin saber a la cual el poeta hubiera dado preferencia. Tampoco lo podemos adivinar porque cada una de estas versiones es superior a la otra bajo cierto punto de vista. Pero todas demuestran el trabajo esmerado que ha dedicado a la técnica de su arte.

El tema de sus grandes poemas es invariablemente la evolución de nuestra civilización. Expone las grandes ideologías y especialmente la griega, y en la segunda época de su vida celebra grandes personalidades mitológicas, religiosas o históricas como el centauro Quirón, Ganimedo, Menón, los titanes, Heracles, Febos Apolo, Dionisos, Jesucristo, la Madona, Cristóbal Colón, Rousseau, Napoleón, etc. ; a veces dedica su canto a los grandes centros de esta civilización como el archipélago griego, Atenas, el Vaticano, etc. Pero siempre la distinción, el acierto de su lenguaje y la armonía imperiosa de su verso fascinan de un modo casi misterioso. Es considerado hoy como uno de los más grandes poetas de la lengua alemana.

He aquí dos ejemplos del arte lírico de Hoelderlin. Evidentemente, la belleza de un poema descansa esencialmente en sus armonías musicales y en el significado alusivo de sus palabras, elementos que es imposible reproducir en una traducción. Pero los ejemplos que siguen, por lo menos, podrán dar una idea remota de lo que es el original. En el primero de los poemas traducidos, escrito en dísticos, Hoelderlin pinta un *nocturno* apasionado y melancólico, un paisaje sentimental de honda emoción :

Digitized by Google

Descansa la ciudad. En las calles iluminadas se callan las voces;
adornados con sus faroles, salen, ruidosos, los carros.
Los hombres, satisfechos de las alegrías del dia, vuelven a sus casas;
en su hogar, contento de la labor, el traficante pondera
sus ganancias y pérdidas; la plaza del mercado, antes tan industriosa,
ahora abandonada por los trabajadores, queda vacía de flores y uvas;
pero de la lejanía de los jardines llega la música del arpa; quizá,
allá, toca un enamorado o, quizá, un hombre solitario
piensa en sus amigos ausentes y los días de la juventud; y los manantiales
emiten sus aguas frescas con susurro ininterrumpido en los jardines.
Por el aire crepuscular vuela el sonido de las campanas
y el sereno, anunciando las horas, canta sus números.
Se levanta un soplo y excita las copas de la arboleda;
Surge la imagen pálida de nuestra tierra, la luna,
sigilosa; y viene la noche, extática;
llena de estrellas e indiferente para con nosotros,
viene, admirada por nosotros, esta extranjera entre los hombres,
subiendo triste y magnífica por encima de las montañas.

Y la segunda poesía que también pertenece a lo que los contemporáneos del poeta han llamado el período de la demencia incipiente, tiene, por su forma abrupta y alusiva, un sabor especial que la ha encarecido a los poetas « expresionistas » de hoy :

Suspendida con sus peras amarillas
y llena de rosas salvajes,
la orilla se merge en el lago...
o cisnes amados...
y ebrios de besos
escondéis las cabezas
en la santa claridad del agua.
¡ Ay de mi ! ¿ Dónde hallo, cuando
es invierno, las flores y dónde
la luz del sol
y la sombra de la tierra ?
Las tapias se yerguen
mudas y frías, en el viento
chillan las veletas.

Digitized by Google

CAPÍTULO VI

NOVALIS

El concepto emocional e irracional del Universo. — Las doctrinas panteísta y evolucionista. — Cristianismo y helenismo. — Wackenroder y la estética cristiana. — Tieck. — Los hermanos Schlegel. — Primera escuela romántica. — Novalis. — Su vida. — El misticismo práctico. — La interpretación misticometafísica del Universo. — El cristianismo como factor histórico y como verdad eterna. — La Eucaristía y el Juicio final. — La doctrina de la supremacía del poder espiritual. — Estética mística y simbolista. — El alma de los paisajes. — Carácter musical del arte. — La doctrina de la ópera poética. — La obra poética de Novalis. — La flor azul.

La generación de 1770 había creado una nueva sensibilidad, de carácter emocional y extático. Además, había fundado esta sensibilidad en un dogma ideológico universalista, pero caótico, que era, no una doctrina definitiva, sino más bien un conjunto de problemas y postulados intelectuales. En primer lugar, esa generación había afirmado su fe tanto en un panteísmo hondamente religioso, basado en la filosofía de Espinosa, como en el concepto de la evolución histórica, expuesto por Herder como una visión sociológica, folklórica, de la historia de la civilización. En segundo lugar, la generación de 1770 había afirmado su fe en las ideologías, a la vez, cristiana y helénica. En ambos casos, se trata de afirmaciones que habían de parecer contradictorias e irreconciliables a los contemporáneos. De este modo, la generación de 1770 había impuesto a sus sucesores el deber de sintetizar los elementos heterogéneos de cada uno de los dos grupos y, además, de correlacionar estos dos grupos en forma orgánica.

Hoelderlin había cumplido con este deber intelectual, basando sus argumentos en los dos conceptos de la evolución histórica y del helenismo. Había construído un sistema filosófico de la evolución histórica según el cual el helenismo había sido la forma primitiva y ejemplar de nuestra civilización. La organización instintivamente armoniosa de la vida colectiva, tal como había reinado en la época helénica, se había desagregado, según Hoelderlin, y la época contemporánea había alcanzado el más alto grado de vulgaridad caótica, a causa de la comercialización de la vida social. Sin embargo, la situación anárquica de nuestra época, sólo ha de ser pasajera y será substituída por la reconstrucción consciente y razonada de una ar-

Digitized by Google

monía social definitiva. Esta filosofía de la historia, en el fondo, es una anticipación de las ideas de Hegel y, especialmente, de Karl Marx. Hoelderlin, en la segunda jornada de su vida, omitiendo los conceptos de una evolución tripartita y de su finalidad, había agregado a sus conceptos de evolución y helenismo un segundo pensamiento por el cual estableció la síntesis entre sus ideas y las ideologías cristiana y panteísta, antes olvidadas por él. Concibió el universo a la manera de los panteístas como un todo infinito y divino que se manifiesta en formas finitas, pero dió a estas formas finitas carácter histórico. Su teoría sobre « los héroes » es la síntesis del evolucionismo y el panteísmo. Interpreta a « los héroes » como emanaciones metafísicas directas de la divinidad que se sirve de ellos para revelarse a la humanidad, para concretarse ella misma en forma sucesiva y para inspirar la evolución histórica de nuestra civilización. Había otorgado a los semidioses de la mitología antigua y a los prohombres de la historia el carácter de emisarios trágicos de la esencia divina y de mártires metafísicos de la evolución. Llegado a este punto, le era fácil establecer la síntesis final entre su doctrina y la ideología cristiana, lo que hizo, equiparando a los santos con los semidioses y los héroes y anticipando, con todos estos conceptos, las doctrinas de Friedrich Nietzsche. Y, con su temperamento de jacobino, había proclamado el credo utópico de « una nueva iglesia » del futuro en la cual la « veneración de los héroes » tendría carácter de religión y encerraría igualmente a las ideologías cristiana y helénica.

A esta doctrina, Novalis opuso la del misticismo y clericalismo intransigente. Novalis, también, buscó y halló una nueva síntesis entre el cristianismo y el helenismo, entre el panteísmo y la idea de la evolución histórica. Pero partió de las ideologías cristiana y panteísta y halló el destino futuro de la humanidad, no en el establecimiento de una nueva religión o iglesia, sino en el restablecimiento de la religión cristiana, es decir, en la restauración de la Iglesia católica romana y de su poder temporal. Y por una de estas casualidades frecuentes en la historia espiritual, ambos, Novalis y Hoederlin, desaparecieron antes de haber podido dar a sus doctrinas la última forma. Ambos sólo dejaron una obra fragmentaria, difícil de comprensión para sus contemporáneos, pero fundamental para la evolución posterior, y, a pesar de ser trunca, de un valor estético sublime. Y ambos poetas ideológicos, después de haber sido olvidados durante varios decenios, han conquistado la posición que les corresponde, cuando las ideas, enunciadas por ellos en forma prematura, habían madurado y habían conseguido una aceptación general aunque teórica y, en el fondo, oportunista.

El movimiento cristiano de temperamento estéticomístico había sido inaugurado por Wilhelm Heinrich Wackenroder, escritor hoy desconocido por el gran público, que nació en 1773 y murió en 1798, a la edad de sólo 25 años, después de haber publicado su obra única : *Meditaciones íntimas de un fraile, amante de las bellas artes.* (*Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, 1797). Este tomo ha iniciado una nueva época en

Digitized by Google

la comprensión de las bellas artes, y de sus conceptos han nacido tanto los movimientos de los pintores « nazarenos » y « prerrafaelitas » como los conceptos sobre la historia del arte expuestos, por ejemplo, por Ruskin.

Wackenroder comunicó sus entusiasmos extáticos y su admiración mística del arte sagrado medieval, a su amigo Ludwig Tieck (1773-1853), considerado, entonces, como jefe poético y crítico de la juventud romántica. Tieck, a su vez, cultivaba una estrecha amistad con los dos críticos literarios y filosóficos del nuevo cenáculo, los hermanos Schlegel. Y el menor de los Schlegel, Friedrich, conoció en 1791 a un joven estudiante del cual habló, en las cartas dirigidas a su hermano mayor August Wilhelm, en los términos exaltados de un entusiasmo ilimitado. Era Friedrich, barón von Hardenberg o, como reza su seudónimo literario, Novalis.

Novalis nació el 2 de mayo de 1772 en Wiederstedt, uno de los establecimientos rurales pertenecientes a su familia. Su padre, Erasmus, primero había estudiado para ser ingeniero de minas. Pero había ingresado en el ejército de Federico II de Prusia, y, como oficial, había tomado parte en sus campañas. Más tarde, se dedicó a la administración de sus propiedades rurales y al misticismo cristiano. Se había adherido a la pequeña, pero muy influyente comunidad de los « Herrenhuter » (hermanos moravianos) que llevaba y, aun hoy, sigue llevando una vida de retraimiento voluntario, pero que, por su práctica del sacrificio absoluto de la individualidad y de la obediencia incondicional a los superiores, ha tenido una poderosa, aunque oculta, influencia en la evolución espiritual alemana.

El joven Friedrich fué educado en un ambiente de devoción aristocrática. Cursó el colegio y se inscribió en 1790 como estudiante en la Facultad de derecho de la célebre Universidad de Jena. Vivía ahora en el centro del intelectualismo alemán, independiente y vinculado con el gran mundo. Frecuentaba las tertulias en la casa del gran dramaturgo y pensador Schiller por el cual fué iniciado en la filosofía contemporánea, es decir, la de Kant.

Entre tanto, los hermanos Schlegel, dos críticos de gran formato, habían reunido el cenáculo, conocido en la historia de la literatura alemana como la « primera escuela romántica ». Los Schlegel, ambos, ambicionaban una actuación de poetas líricos y dramáticos, pero su producción carece de espontaneidad persuasiva y sólo ha podido conquistar los aplausos efímeros de sus correligionarios de la « escuela ». En realidad, eran grandes críticos y, como tales, han ganado una merecida fama mundial. Friedrich se ha distinguido especialmente por sus trabajos de *pioneer* crítico sobre las letras y la filosofía de los hindús y August Wilhelm por su historia de los teatros inglés y español. Pero necesitaban, como críticos, la colaboración de verdaderos poetas y, por esta razón, se empeñaban en descubrir y estimular talentos creadores. Proclamaron a Ludwig Tieck como jefe poético de su « escuela romántica » y le indujeron a expresar el dogma del cenáculo en obras que son interesantísimas pero, al fin y al cabo, artificiales. Por fin, los hermanos Schlegel adoctrinaron al joven Hardenberg-Novalis que,

Digitized by Google

entre tanto, se había trasladado a la Universidad de Leipzig donde había encontrado a Friedrich Schlegel.

Novalis era entonces un joven de familia pudiente y distinguida, con marcados intereses literarios y filosóficos, pero, en el fondo, sin ambiciones literarias. En 1794, después de haber terminado sus estudios de derecho, entró en el servicio administrativo público como ayudante del jefe del distrito de Tennstedt y en 1796 fué nombrado para un puesto superior en la dirección de salinas de Weissenfels. Durante su permanencia en esta ciudad, ocurrieron dos acontecimientos de orden íntimo que produjeron un profundo cambio en Hardenberg. Murieron, dentro del espacio de un mes, su hermano predilecto y su prometida. Desde entonces, la personalidad literaria del poeta y del pensador empieza a evolucionar.

Las dos pérdidas le habían hundido en la desesperación. Reaccionó pronto, pero en forma singularísima. Resuelve cultivar la melancolía, le da una base filosófica metódica, la glorifica en forma literaria, compenetra su existencia entera con esta emoción, transformada en pensamiento religioso y, por fin, practica sus doctrinas místicas y hace esfuerzos para transubstanciar su vida. Podemos seguir paso a paso esta transformación porque poseemos el diario íntimo que Novalis ha llevado en esta época. En él, apunta hora por hora sus emociones, sus pensamientos y sus visiones. Cuenta cómo la difunta prometida, Sofía, le apareció « sentada a mi lado, en el sofá, con un *écharpe* verde, visible para mí en perfil ». Expone detalladamente cómo pasaba horas enteras dedicadas a la meditación, en las tumbas de sus amados y declara que « con la muerte de Sofía el mundo se ha vuelto un valle desierto ».

Paulatinamente aparece una resolución mística. Anhela reunirse con sus muertos, pero, como apunta en su diario íntimo: « nada de veneno o puñales ». Según la doctrina que empezó entonces a germinar en su espíritu, la muerte es la transición a una existencia superior. Dice : « Un espíritu, cuando muere, se vuelve hombre. Un hombre, cuando muere, se vuelve espíritu. Hay una muerte voluntaria tanto de los espíritus como de los hombres. » La vida humana, la que termina con la muerte, significa el egreso de un estado transitorio inferior, de modo que el anhelo de la perfección ha de tomar la forma del anhelo de la muerte y que la voluntad del hombre, deseoso de perfección, ha de aspirar a la muerte. Cuando examinamos al hombre, dice en otra parte, « siempre hallamos como último elemento de su existencia a la voluntad, es decir, una decisión arbitraria, la cual, en todas partes, ha de ser el principio verdadero y necesario de la vida ». Por ende, el fin de la vida humana es « el arte de ejercer nuestra voluntad en forma absoluta. Debemos hacernos dueños igualmente de nuestro cuerpo como de nuestra alma. » Y la serie de silogismos concluye con la afirmación final : « El verdadero acto filosófico es matarse a sí mismo. » O, en forma más explícita : « Igual como... somos capaces de manifestar nuestros pensamientos por gestos... tenemos que aprender a mover, parar,

Digitized by Google

coordinar y aislar los órganos interiores de nuestro cuerpo... Entonces el hombre llegará a independizarse completamente de la naturaleza y, probablemente, será capaz de reponerse miembros que hubiere perdido, de matarse, todo por un mero acto de su voluntad y, por este acto, de obtener verdaderas revelaciones sobre el cuerpo, el alma, el universo, la vida, la muerte y el mundo de los espíritus... Entonces será capaz de separarse de su cuerpo si lo juzgara conveniente. Verá, oirá y sentirá lo que quiera, en la forma y en la combinación que quiera.»

Novalis había resuelto matarse en esta forma, por un acto arbitrario y metafísico de la voluntad, valiéndose del dominio absoluto del alma sobre el cuerpo. Se adiestraba en este arte día por día y, después de haber vencido todas las flaquezas de la carne, quiso proceder al acto de la autodestrucción mística. Huelga decir que fracasó. Seguía viviendo, pero vivía como si perteneciera al mundo de las almas difuntas.

En cuanto a los aspectos exteriores de su existencia, volvió a las realidades convencionales. Siguió en su empleo administrativo y sus estudios. Hasta pensó en casarse con otra señorita. Pero en el interior, se sentía el apóstol de una doctrina religiosa. Preparaba grandes publicaciones filosóficas y poéticas para convertir a los hombres y reformar la vida pública. Y en medio de estos esfuerzos de misionero místico, murió el 25 de noviembre de 1801 de una hemorragia pulmonar, tísico, a la edad de solamente 28 años. Su producción literaria llena únicamente los últimos cuatro o cinco años de su corta vida y es una masa informe de fragmentos de la cual se destacan, como obras terminadas, cierto número de poesías líricas y el ciclo, igualmente lírico, de los *Himnos a la noche (Hymnen an die Nacht)*. Sus contemporáneos los habían admirados, se habían extrañado de algunas rarezas que contienen y, pronto, habían olvidado al poeta. Sus amigos habían ignorado los pensamientos íntimos que habían agitado a esta alma extática, encerrada en un cuerpo casi diáfano. Sólo dos decenios más tarde, Ludwig Tieck reunió con mano piadosa todo cuanto halló de los escritos del compañero difunto. Hasta la publicación de estas *Obras completas* en tres tomos, Novalis había vivido, en la literatura alemana, como personalidad casi mítica, como un espíritu delicado que había desaparecido prematuramente, como autor de unas pocas páginas de perfección irreprochable. pero, con todo eso, como un desconocido. Poco a poco, su personalidad ha ido creciendo, en la misma proporción como mermaba la de Tieck. Hoy se considera no a Tieck sino a Novalis como el poeta programático del romanticismo. Las obras de Tieck sólo son leídas por los historiadores. Las obras de Novalis, a pesar de su forma fragmentaria e inconclusa, contienen toda la ideología romántica propiamente dicha, formulada por un pensador enciclopédico extremista, en breves axiomas, y la esencia de la literatura romántica, manifestada en trozos de poesía y prosa insuperables. La obra de Novalis, aunque embrionaria, contiene todo cuanto la literatura romántica ha producido más tarde. Sintetiza todas las mani-

Digitized by Google

festaciones dinámicas del romanticismo en el terreno de la filosofía, la religión, la teosofía, la estética, la poesía y la política. Y es uno de los elementos fundamentales de nuestro pensamiento actual.

La doctrina de Novalis procede de dos fuentes, ambas de esencia puramente espiritual : la experiencia emocional del poeta y la especulación filosófica. El hombre, con sus angustias, sus tristezas, sus anhelos y sus visiones de místico ferviente, y el metafísico, inspirado en los sistemas de Espinosa, Kant y Fichte, se han fusionado y han producido una doctrina que es la anticipación de ideas enunciadas más tarde por filósofos y por políticos militantes.

La doctrina de Novalis se basa en el principio metafísico según el cual « a lo que existe ha de corresponder un conocimiento exacto de la realidad ». La razón humana, tal es el sentido de esta afirmación, es capaz de comprender la realidad y las verdades metafísicas. Este conocimiento se sirve de la lengua porque : « pensar no es otra cosa que hablar ». Por la lengua formulamos nuestra experiencia espiritual en términos coherentes. Pero el acto de pensar o hablar o razonar es una función creadora. La contemplación metafísica no es diferente de la actuación práctica ni de la observación de los objetos concretos. Dice Novalis : « Hablar y hacer o crear son la misma operación espiritual, pero diversamente modificada » ; y agrega : « El ideal de la filosofía es el postulado de que hay que pensar, obrar y observar a la vez, así como lo proclamó Fichte. »

Por la observación detallada de los hechos y objetos concretos, nos damos cuenta de que el mundo es un conjunto de elementos contradictorios. que se excluyen recíprocamente los unos a los otros. Pero la observación y sus métodos son insuficientes para comprender la totalidad del universo. Enseñan cómo cada afirmación provoca su contrario y cada tesis su antítesis. Con este motivo es necesario completar estos métodos y estos conocimientos por una lógica superior, nueva, y un concepto sintético o, como hubo de decir más tarde Hegel, por « el proceso dialéctico de la evolución eterna ». Declara Novalis : « La más alta finalidad de la lógica superior es la destrucción del teorema sobre la exclusión recíproca de los elementos contradictorios. » Y llega a la conclusión : « La suma del conocimiento incluye la suma de la paradoja. »

En aquellos tiempos, los recientes descubrimientos sobre electricidad, magnetismo e hipnotismo habían despertado la curiosidad entusiasta de los naturalistas y filósofos. El descubrimiento de los polos negativo y positivo de electricidad y de la neutralización de ambos por el contacto, habían abierto nuevos horizontes. La neutralización de las corrientes positiva y negativa eléctricas fué equiparada a la neutralización dialéctica de la tesis y antítesis por la síntesis. Dice Novalis : « La electricidad, el magnetismo, el galvanismo son las fórmulas generales, abstractas, de los variados procesos químicos en la naturaleza, de modo que todo resulta ser electricidad o magnetismo o galvanismo aplicados. » Y, ensanchando el alcance de la con-

Digitized by Google

clusión sintética, agrega: « Todas las fuerzas de la naturaleza. en el fondo, son una misma fuerza. »

Esta misma fuerza de la vitalidad universal que observamos en los objetos diversos de los reinos mineral, vegetal y animal, es idéntica con la fuerza espiritual. La observación de los objetos, con este motivo, debe proporcionarnos conocimientos que, en sus últimos resultados, han de concordar con los conceptos, provenientes de nuestras observaciones espirituales, es decir, de la introspección individual mística. Novalis proclama esta tesis, diciendo: « La contemplación intelectual de sí mismo es la llave de la vida. » « La resolución de comprender el universo según un método filosófico, es un llamamiento al verdadero *yo* del hombre, para que reflexione, para que despierte y para que se vuelva espiritual. » « La filosofía es la nostalgia de la patria lejana, el anhelo de hallarse en todas partes como en su casa propia. » Y, por fin: « El gran poema de la inteligencia es la filosofía. »

Conocemos el universo, primero, por la observación de los objetos contradictorios y, segundo, por la experiencia introspectiva de nuestro *yo*, es decir, tanto del *yo* efímero, humano, como del *yo* eterno, de esencia divina. Pero este universo, como lo ha dicho Espinosa, es Dios. De este modo, la contemplación del verdadero *yo* ha de ser un acto de religión: « Cada exploración introspectiva, cada mirada que echamos dentro de nuestro interior, es, a la vez, una elevación, una ascensión y una mirada dirigida hacia la verdadera realidad exterior. » « No se puede interpretar los organismos sin el concepto de un alma universal, ni tampoco el plan del universo sin el concepto de una entidad universal razonable. Pero el deber del alma humana individual es de volverse idéntica con el alma universal. » De este modo, las ciencias naturales y la psicología tanto como las exaltaciones de la introspección mística y contemplativa y como la actuación práctica del hombre, no son sino tantas manifestaciones de la verdadera verdad universal y divina y deben transformarse en actos de religión por los cuales el hombre se identifica con la esencia divina.

La santificación de la investigación científica, de la contemplación introspectiva y de la actuación práctica: tal es el último y sumo deber del individuo. En la obra filosófica de Novalis abundan las observaciones sobre la futilidad de la vida temporal, sobre la gloria de la vida espiritual y sobre este deber de santificación. El fin de la vida, dice, es « la búsqueda del *yo* más exaltado, el cual, comparado con el *yo* individual, es lo mismo como el individuo humano, comparado con la naturaleza, o el sabio, comparado con el niño. El *yo* individual está poseído por el anhelo de volverse igual a este *yo* exaltado, así como aspira a transformar el *no-yo* para que le sea igual. Es este un hecho que no puede demostrarse. Cada individuo debe hacer personalmente la experiencia. Es un hecho de rango superior, accesible solamente al individuo superior. Pero el hombre tiene el deber de hacer esfuerzos para que este hecho se produzca en su interior. » Explica

Digitized by Google

que la vida temporal se manifiesta en la forma de las voluntades antitéticas e incompatibles de los individuos y que « es una actuación apasionada, es decir, una enfermedad del alma ». Exhorta a los hombres para que « busquen su *yo* trascendental, el *yo* de su yo ». Afirma que el universo es « una metáfora del alma, una imagen simbólica del alma », de esencia espiritual y que « lo espiritual es esencialmente sereno ».

Así como esta verdad se manifiesta en dos formas, la una accesible a la investigación sistemática y la otra a la contemplación, hay dos métodos para demostrarla, el histórico y el misticorreligioso. En cuanto a la evolución histórica, Novalis la interpreta según el método « dialéctico », es decir, como la sucesión de tres edades, de las cuales la primera ha sido instintivamente armoniosa, mientras la segunda, es decir, la actual, es descoordinada y anárquica, dejando al porvenir el establecimiento de una nueva armonía consciente y regeneradora. Dice : « Primeramente, la sabiduría y la acción fueron modalidades idénticas. Después se han desintegrado. Pero, finalmente, han de volver a reunirse para cooperar en forma armoniosa, pero no para fusionarse. Será entonces necesario saber y obrar al mismo tiempo, sabiendo cómo y por qué se obra, obrando en la forma y con la finalidad que corresponden al deber conscientemente conocido. » A este orden de ideas pertenece el cristianismo como factor histórico. Pero el cristianismo no es solamente un hecho histórico o temporal sino un hecho místico y eterno. Novalis rechaza expresamente la doctrina protestante según la cual la esencia del cristianismo sólo se puede comprender por el estudio de los libros sagrados y por su interpretación teológica. Dice : « La Biblia no es un conjunto cerrado. La Biblia sigue creciendo. » De este modo, la historia sagrada no puede ser sino una expresión finita, simbólica, de la infinita verdad eterna. Es el símbolo más puro, más perfecto de la verdad eterna. Pero esta verdad ha de seguir manifestándose en la forma imperfecta de los acontecimientos individuales y en la más perfecta de la vida de los santos y de los símbolos sagrados, los sacramentos. Dice : « La vida de cada individuo verdaderamente canónico ha de ser incondicialmente simbólica. Aceptada esta premisa : ¿no se impone la conclusión que cada muerte ha de ser una muerte redentora? Naturalmente, hay diferencias de grado en cuanto a este carácter redentor. »

A base de estos conceptos, Novalis procede al análisis de dos fenómenos religiosos fundamentales : la eucaristía y el juicio final.

Dice en sus *fragmentos psicológicos* lo siguiente : « Es extraño que la verdadera causa de la crueldad es la voluptuosidad », y agrega : « Es extraño que aun no haya sido descubierta la vinculación íntima que existe entre la voluptuosidad, la religión y la crueldad, y que los hombres aun no hayan comprendido que entre estas emociones existe un estrecho parentesco y una comunidad de tendencias. » Pero a este hecho paradójico corresponde el hecho igualmente extraño que « la vida es el principio de la muerte. La vida sólo existe para la muerte. La muerte es, a la vez, una terminación y un

Digitized by Google

principio, desintegración y combinación». Agrega: «¿No tenemos que confesar que los alimentos que comemos, a su vez, nos comen? En cuanto aumenta la resistencia del alimento contra la persona que lo come, tanto mayor es la llama de la satisfacción en la entidad que come o consume. Eso puede aplicarse a la actuación del oxígeno y se puede decir que la mujer es el oxígeno del hombre... Nosotros abonamos el suelo en el cual viven las plantas y las plantas abonan el aire que es el suelo en el cual los hombres vivimos, siendo las plantas hijas del suelo y nosotros hijos del aire. El pulmón es, esencialmente, la raíz del hombre y, respirando, vivimos y absorbemos vida por la respiración. Comemos las plantas y las plantas prosperan en el estiércol. Lo que para nosotros significa el acto de comer es para las plantas el acto de fecundación. La fecundación o concepción es la voluptuosidad femenina, y la consunción la masculina. La fecundación es la consecuencia del acto de comer, es el acto inverso. A la fecundación corresponde la parición, de la misma manera como al acto de comer, el de concibir... A Dios, se le tiene que considerar como un ser a la vez consumidor y fecundante.»

De todo esto resulta que la eucaristía es un símbolo místico en el cual está encerrado la totalidad del misterio universal. Dice Novalis: «Comer en común es un acto simbólico que expresa la idea esencial de la reunión. Consumir algo, adquirirlo y asimilarlo es comer. O, mejor dicho, comer no significa sino la adquisición de algo que fué ajeno a nosotros. Cada consumo espiritual pues, puede hallar su representación adecuada en un acto de comer. Por la amistad, en realidad, estamos adquiriendo, consumiendo, comiendo la esencia del amigo y vivimos de él. Es metáfora legítima substituir el espíritu por el cuerpo y, en la comida fúnebre del amigo muerto, comer, simbólicamente, en cada bocado su carne y beber en cada trago su sangre: hacemos uso de la metáfora atrevida y sobrenatural que nos brinda nuestra imaginación. Sin embargo, el gusto afeminado de nuestros tiempos, encuentra que esta idea es bárbara. Pero ¿quién nos obliga a pensar en carne y sangre crudas, brutales, sujetas a la putrefacción? La asimilación física de los alimentos por el cuerpo, ya por sí misma, es bastante misteriosa para que pueda ser considerada como una bella imagen de significado espiritual. ¿Quién sabe lo sublime que es la sangre como símbolo? Esa misma asquerosidad de los alimentos orgánicos es la razón por la cual se puede, gracias a conclusiones lógicas, suponer en ellos un mundo indescifrable. Adivinamos, en su mezcla extraña, un mundo que seguramente en otros tiempos remotos hemos conocido. Pero, volviendo a la idea de la comida conmemorativa: ¿no podríamos imaginar que nuestro amigo muerto se hubiera convertido en una entidad cuya carne fuera pan y cuya sangre fuera vino? De este modo seguimos, día por día, comiendo y consumiendo el genio y la esencia de la naturaleza. Y, comprendida de este modo, cada comida adquiere un carácter conmemorativo y vuelve a ser algo que alimenta tanto el cuerpo como mantiene el alma. Vuelve a ser un medio in-

Digitized by Google

cognoscible de transfiguración y deificación en la tierra, constituyendo un contacto vivificador con la vida absoluta. »

En forma análoga, Novalis contempla el concepto del juicio final como una eterna verdad mística, expresada por el símbolo de un acontecimiento temporal. Dice : « El Juicio final es la síntesis de la vida presente con la muerte. Es decir, con la vida después de la muerte. El Juicio final no es un juicio histórico que ocurre una única vez en un determinado día. Es idéntico a la era espiritual que llamamos el milenario. Cada ser humano puede provocar su Jucio final por medio de la ética. El milenario reside dentro de nosotros, de manera eterna. Los mejores entre nosotros, los que ya en vida alcanzaron el mundo espiritual, esos mueren sólo en cuanto a las apariencias exteriores. Los espíritus buenos que han alcanzado la perfección, uniéndose al mundo de los agentes físicos, esos no hacen aparición entre nosotros, porque nos molestarían y estorbarían. Los que en el mundo terrestre no alcanzan la perfección, quizá allende llegarán hasta ella. Si este no les fuera posible, forzosamente habrían de volver a otra existencia terrenal. ¿No podría ser que en el *más allá* también hubiera otra muerte que significara un nacimiento terrestre? En este caso, el género humano sería más limitado y menos numeroso de lo que suponemos. Pero este concepto no es imprescindible y podría ser substituído por otro. Sin embargo, la unión que de este modo, no termina con la muerte, viene a ser la fiesta de una boda en la cual hallamos una compañera para la noche entera. En la muerte, comprendida de este modo, el amor es lo más dulce. En este sentido, la muerte es, para el enamorado, una noche nupcial, un misterio lleno de secretos encantadores. Darwin (habla del padre de Carlos Darwin) ha dicho que, cuando nos despertamos, la luz nos enceguece menos si hemos soñado con objetos visibles y luminosos : ¡salvados están los que, aquí abajo, soñaron con la visión eterna ; ellos, más que los otros, serán capaces de soportar la gloria del otro mundo! »

Novalis no habría sido hijo de su tiempo y su nación si su doctrina teosófica no hubiera tenido el fin de servir como base para la reconstrucción de la vida real política y si, en ella, no hubiera reservado a la poesía, como expresión más alta de las verdades eternas, el lugar preponderante.

En cuanto a sus ideas políticas, en sus primeros escritos había profesado las opiniones de su clase, es decir, se habia adherido al programa del partido conservador prusiano protestante. Así lo hizo en una serie de reflexiones dedicadas al rey y la reina en su ascenso al trono (publicadas en 1789). Pero dos años más tarde, después de haber evolucionado y elaborado sus doctrinas místicas, revisó su credo político. Tuvo conciencia del carácter esencialmente cristiano de sus conceptos teosóficos y, aunque nacido y criado en un ambiente puramente protestante, aceptó el concepto institucional de la Iglesia católica romana. Expuso sus ideas nuevas en un ensayo sobre *La cristiandad o Europa (Die Christenheit oder Europa)* que había destinado para ser publicado en *El Ateneo*, revista programática, cuyos

Digitized by Google

directores eran los jefes románticos Ludwig Thieck, Friedrich Schlegel y August Wilhelm Schlegel. Los tres se quedaron estupefactos frente a la osadía del ensayo y lo rechazaron, de modo que sólo fué publicado en 1826. Sin embargo, el ensayo es tan característico para el pensamiento de Novalis y para la ideología que había de prevalecer entre los románticos alemanes, que es necesario reproducir sus ideas. Novalis empieza con una reflexión de carácter histórico sobre los tiempos « cuando Europa era un sólo país cristiano, cuando una sola cristiandad habitaba este continente ». Entonces, el mundo civilizado tenía un jefe que, « sin tener posesiones temporales de importancia, determinaba y reunía las grandes fuerzas políticas ». El clero difundía la paz, predicaba « el amor a la santa, milagrosamente hermosa Señora de la cristiandad, relataba la vida de los santos y conservaba sus reliquias sagradas ». Justificadamente, sigue la exposición, el jefe sabio de la Iglesia se opuso al impudente fomento de la inteligencia humana, a costa de la santidad, y a los peligrosos, inoportunos descubrimientos en el terreno de las ciencias, como por ejemplo, a la idea de que « la tierra fuese un planeta insignificante ». Entonces, los príncipes solían someter sus disputas a la decisión del Padre de la cristiandad y se consideraban felices, si les era permitido terminar sus días en contemplaciones divinas, dentro de los muros de un convento. Pero a esta época verdaderamente cristiana, verdaderamente católica, siguió otra en la cual los progresos de la llamada civilización perjudicaron la comprensión de lo invisible, volviéndose la misma civilización perniciosa, por lo menos durante un cierto tiempo. Empezó la era en la cual el bienestar material y la codicia oprimieron los sentimientos religiosos en el corazón de los hombres, y la reforma estableció, en el mismo terreno de la religión, una situación de anarquía, la cual debe ser pasajera. Lo temporal, la práctica de la irreligión, la atrofia espiritual, no sólo ahogaron el sentimiento de arte, sino produjeron una evolución política mundial en la cual « algunos estados pudientes tratan de ocupar la sede universal vacante ». Vino la revolución y con ella « el odio al entusiasmo, a la imaginación, a las emociones, a la moral, al amor al arte, al porvenir y al pasado de la humanidad ». Pero de la anarquía, por la virtud intrínseca de la evolución dialéctica, ha de brotar la unión religiosa. A la reforma y la revolución ha de seguir la resurrección del sentimiento religioso católico. Con ella volverá la paz, la rama de palmera que sólo el poder espiritual puede tender a la humanidad : « La cristiandad ha de volver a una vida y a una actuación eficaces. Es necesario que, otra vez, la Iglesia visible se establezca sin tomar en consideración las fronteras de los países europeos. La Iglesia visible debe acoger en su seno a todas las almas sedientas de lo sobrenatural, debe ser mediadora entre el mundo antiguo y el nuevo, debe derramar sobre las naciones, la bendición contenida en su cuerno de abundancia. Del seno de un venerable concilio europeo debe resurgir la Cristiandad y, según un plan divino, universal, debe fomentarse el renacimiento de la religión. Nadie, entonces, protestará

Digitized by Google

más contra la coerción cristiana o temporal, puesto que la misma esencia de la Iglesia será la verdadera Libertad, y todas las reformas necesarias se harán bajo la supervisión de la Iglesia, en la forma pacífica de procedimientos jurídicos regulares. »

Novalis, distinto en eso de Hölderlin, acordó a la consideración histórica de los hechos una importancia sólo secundaria. Su concepto sobre la historia europea, tal como lo expuso en su ensayo *La cristiandad o Europa* no es una doctrina sino la aplicación de su doctrina a los hechos temporales, es decir, no es un pensamiento sistemático sino un programa técnico y político que resulta de la ideología teológica del autor. Y en la misma forma, como síntesis subsidiaria, Novalis asignó un lugar destacado a la antigüedad. Considera la civilización helénica como una época de felicidad relativa, pero obtusa y confusa, deficiente por no haber comprendido el problema fundamental de la filosofía y teología, el problema de la muerte. La civilización helénica, según Novalis, por esta imperfección, sólo servía para preparar la humanidad y disponerla a comprender y anhelar el cristianismo. Durante la época helénica, la felicidad artificial de los humanos se hallaba amenazada por el peligro perpetuo de la muerte. El « genio de la muerte », dice Novalis, tal como lo representa la escultura griega, era ni más ni menos que una confusa anticipación o un símbolo enigmático de las verdades eternas, proclamadas y reveladas por el cristianismo. En sus *Himnos a la noche,* Novalis ha expuesto cómo la edad helénica, con motivo de esta imperfección, era incapaz de producir una civilización permanente. Había de encaminarse hacia su descomposición interior y había de originar una edad sacrílega, profundamente atea, una edad que, por haber profanado todos los santuarios de la verdadera religión, abrió el camino al pensamiento y la sensibilidad cristianos. Y si el cristianismo, después de su triunfo pasajero durante la edad media, ha sido despojado de su ascendiente en lo temporal, este lamentable fenómeno ha sido provocado por la irreligiosidad, proveniente de los estudios clásicos de la filosofía y civilización antiguas.

Las consideraciones sobre la evolución histórica de la civilización ocupan un lugar más importante en la doctrina estética de Novalis. Para Novalis, la poesía brinda a la humanidad la expresión más completa de las eternas verdades de la fe. Como el universo no es sino « una metáfora del alma, una imagen simbólica del alma », su interpretación más perfecta ha de ser metafórica. Dice, por ejemplo : « La filosofía es un poema, producido por el raciocinio », o, en otro lugar : « La filosofía es el tropo universal de nuestra alma. » El representante de la poesía, concebida de este modo, el verdadero poeta, forzosamente, ha de tener un carácter de sacerdote, ha de poseer la suma de la sabiduría mística y teológica. Novalis expresa este pensamiento en la forma siguiente : « La poesía es lo verdadero absoluto. Cuanto más poético, tanto más exacto es un concepto », o, en otro lugar : « En la filosofía se adjudica a la poesía una importancia fundamental. La fi-

Digitized by Google

losofía enseña la importancia de la poesía. La filosofía no es sino la teoría de la poesía. La filosofía demuestra lo que es la poesía, es decir, lo único y lo universal. » Por cierto, la poesía convencional moderna no corresponde a estos conceptos. Con este motivo, se impone la necesidad de una reforma de la poesía y de los conceptos estéticos. « En los tiempos primitivos — dice Novalis — los poetas y los sacerdotes fueron las mismas personas. Más tarde, los dos oficios han sido diferenciados y separados. Pero el verdadero poeta, siempre tiene carácter de sacerdote. ¿Y en lo futuro, no habrá de volver a existir la primitiva unión de los dos oficios? » Esta nueva poesía de carácter sacerdotal, expondrá las últimas verdades teológicas. Por cierto, ha de servirse de los fenómenos temporales como instrumentos para hacerse comprensible. Pero la verdadera finalidad de la poesía no finca en sus medios de expresión, de modo que las normas de la estética no se pueden deducir del carácter de la técnica poética o artística en general. Una estética errónea, basada en el carácter de las diferentes formas de la técnica, ha establecido el canon rígido de los géneros y su norma fundamental ha sido la pureza técnica de los géneros. Esta poesía erudita, de origen clasicista, es incompatible con las últimas verdades de la sabiduría. Es profana y vulgar. En realidad, « la poesía es el arte de emocionar a las almas » ; la poesía « cura las heridas que la razón ha infligido al hombre porque se compone de elementos opuestos a los de la razón, es decir, de verdades sublimes y de gratas ilusiones » ; en fin, « la comprensión de la poesía tiene un parentesco íntimo con la comprensión del misticismo, es decir, que es una comprensión de lo singular, lo individual, lo ignoto, lo misterioso, lo que tendría que ser revelado, la casualidad y lo necesario. Expresa lo inexpresable. Ve lo invisible. Percibe lo imperceptible, etc... La comprensión de la poesía tiene un parentesco estrecho con la comprensión de la profecía y la clarividencia religiosa en general. »

Con este motivo, la verdadera poesía ha de subordinar los medios de expresión a la finalidad espiritual, y, si la unidad de una obra poética ha de ser orgánica, ha de proceder, no de la técnica, sino de su significado espiritual. Lo afirma Novalis diciendo : « En los verdaderos poemas, no hay otra unidad que la del alma. »

Además, todos los fenómenos del mundo temporal son, en el fondo, ilusorios. Se presentan a la comprensión inferior del hombre como una multiplicidad de formas y entidades y objetos individuales que, bajo el impulso del apasionamiento voluntarista, se antagonizan y pugnan entre ellos. En realidad todos estos fenómenos no son sino tantas expresiones incompletas de la eterna verdad espiritual o de la divinidad. Poseen importancia, únicamente por su relación con el mundo espiritual. Considerados bajo un aspecto espiritual o eterno, son varias modalidades de expresión en las cuales se manifiesta la eterna esencia divina. Con este motivo, cada una de estas modalidades de expresión corresponde a todas las demás por ser todas relacionadas con la misma esencia divina. Por razones de teología, los fenóme-

Digitized by Google

nos acústicos, los de la visión, los del olfato, etc., son idénticos puesto que son manifestaciones de la misma esencia. Dice Novalis: « Los sonidos correspondientes a los altos tonos de la escala, son esténicos, es decir, significan intensidad. Los que corresponden a las notas bajas, son asténicos, es decir, significan una disminución, una deficiencia de intensidad. Tonos duros, tonos blandos, tonos voluptuosos », y, en otro lugar: « El tono o sonido no es más que un movimiento roto: del mismo modo, el color, bajo el prisma, no es otra cosa que la luz truncada. »... « Los arabescos son una música visible y también lo son los ornamentos, las figuras del arte decorativo, etc. »... « El tono es la transición de la cantidad a la calidad: el color la transición de la calidad a la cantidad. Hay un tono correspondiente a cada calidad (es decir, a cada color). También a cada forma corresponde un tono y cada tono posee una forma correspondiente. »

Resulta de estos argumentos que la verdadera poesía, la que se dirige sólo a las almas, ha de espiritualizar las sensaciones que le sirven como instrumentos y ha de obtener este efecto por la fusión de las sensaciones o de los géneros. Debe demostrar « el alma de las cosas » y emplear una técnica apropiada a este fin. Dice Novalis: « Almas y espíritus de un carácter especial habitan en los árboles, los paisajes, las piedras, las pinturas: por eso, un paisaje debe contemplarse como si fuere la ninfa de un bosque, una hamadríade; un paisaje, en fin, ha de ser percibido, como si fuere un cuerpo. con las sensaciones del tacto. En este sentido, cada paisaje es un cuerpo ideal, destinado a albergar un alma exclusivamente suya. » Para dar expresión a estos conceptos, a la vez místicos y poéticos, la poesía no puede proceder en forma directa, descriptiva o razonante. Como Novalis lo pone: « La poesía debe poseer un significado simbólico en sus rasgos esenciales y producir efectos indirectos, iguales a los de la música. » O, en otro lugar: « En una poesía o composición pictórica, la unidad, igual a una armonía musical, reside en las proposiciones exactamente establecidas: armonías y melodías. »

El carácter de este género de poesía « simbolista » ha de ser alusivo y, hasta, debe prescindir de la lógica formal: « Relatos incoherentes, pero llenos de asociaciones sugestivas, cual ensueños; poesías puramente armoniosas, formadas por palabras hermosas, pero igualmente incoherentes y alógicas, a lo mejor, comprensibles en algunas de sus estrofas, un conjunto de fragmentos de carácter sumamente variado. »

Sin embargo, la poesía, comprendida de esta manera, queda limitada, en cuanto a sus medios de expresión, a un sólo género de fenómenos temporales. Para abarcar, con mayor fuerza sugestiva aun, todo el reino de lo invisible, inefable, imperceptible que es su verdadero objeto, tendrá que valerse también de los demás géneros de expresión artística, y, especialmente, de las bellas artes. Pero esta combinación de expresiones artísticas de variada índole ha de formar una obra de arte orgánica en la cual todas las partes y todos los modos de expresión se compenetren recíprocamente.

Digitized by Google

« Amalgamar las artes plásticas y las de carácter musical — dice Novalis — no quiere decir que se efectúe una mediación entre ellas. » No se trataría en este caso, de una poesía de carácter « simbolista », acompañada por imágenes plásticas que se desarrollasen de un modo que se podría llamar paralelo. Se trataría de una obra en la cual todos estos elementos formarían una unidad, en la cual serían fusionados por la identidad de su índole espiritual. Y Novalis ha dado la definición de este arte superior, en una fórmula que anticipa, de un modo estupendo, el *Drama musical* de Richard Wagner que varios decenios más tarde había de nacer de estos conceptos estéticos. Dice: « La ópera perfecta es el producto de una unión libre de las poesías épicas, líricas y dramáticas y significa la forma más elevada del drama. »

Novalis no era solamente un pensador metafísico y el creador de una nueva estética. Era, además, un gran poeta. Ha tenido la intención de materializar sus doctrinas en la forma definitiva de grandes novelas y poemas insuperables. Debido a su muerte prematura, sólo ha terminado algunos pocos poemas líricos y el ciclo de los *Himnos a la Noche*. Todas estas obras se distinguen por su alta perfección que corresponde al carácter íntimo de su tema. Traducen el gran gesto del mistagogo, por la sonoridad de sus armonías, y la intensidad emocional del autor, por su insinuación sugestiva. Son, alternativamente, llenas de una majestad imperiosa y una gracia suave. A pesar de su carácter puramente esotérico y sus motivos, casi exclusivamente religiosos y místicos, gozan del aprecio universal como exquisitas maravillas del gran arte literario. Desgraciadamente, no es posible reproducir el encanto de estas poesías en una traducción, puesto que, en el fondo, ningún poema de belleza musical y fuerza sugestiva puede ser vertido a otro idioma. Unicamente se puede dar, en una traducción, una idea aproximativa del pensamiento, de las metáforas y de la dicción. Sólo con este propósito han sido insertados los dos poemas que siguen:

A la Santísima Virgen

Te miro, en mil imágenes, María,
que una gracia sutil exterioza;
mas ninguna te expresa y fideliza
como aquella que mi alma viera un día.
Desde entonces, el golpe de la vida,
como un sueño en el aire se aniquila
y un dulce cielo inexpresable oscila
eternamente en mi alma redimida.

Psalmo

Son contados aquellos que conocen
el secreto preciso del cariño

Digitized by Google

y sufren sed eterna
y hambre jamás apaciguada.
El divino y profundo
significado de la Santa Cena
siempre será enigmático para el sentir terreno ;
pero el que una vez única
bebió en ardientes labios adorados
ese aliento de vida ;
él que, en sagrado fuego,
su corazón fundiera, transformándolo
en olas tremulantes ;
el que, abiertos los ojos,
pudo medir la hondura sin medida del cielo, —
ese tomará el Pan eternamente
y eternamente beberá el Vino.
¿Quién sabe nada del significado
de la Forma hecha Cuerpo?
¿Quién podrá decirnos :
— « Yo comprendí la sangre? »
Ya vendrán tiempos en que todo anuncie
milagros eucarísticos
y la feliz pareja
nade en sangre celeste.
Oh, que el océano enrojezca
y que la roca se dilate
para ser hostia leve y fraganciosa...
La cena dulce no termina,
el cariño no queda satisfecho :
no se consubstanció con el Amado
hasta la intimidad indisoluble.
En los labios el éxtasis acrece
y transubstancia el manjar divino
que se hace cada vez más entrañable
y al fin, él que lo come con él se identifica.
Tiembla en el alma un fuego presuroso
de voluptuosidad quintesenciada ;
el corazón aumenta en sed y en hambre
y, así se regocija, así disfruta
de la Preciosa Forma
por millones de siglos y de siglos.
Si el escéptico y el indiferente
sólo un día gustaran de sentarse
a nuestro lado, en esa mesa de los anhelos,
— mesa que nunca está sin comensales —
conocerían la infinita
plenitud del cariño
y loarían el sagrado
alimento inmortal de Carne y Sangre (1).

(1) Flores de la poesía alemana, seleccionadas y traducidas por Alberto Haas y Federico More. Editora Internacional. Buenos Aires, páginas 21 y 18.

Digitized by Google

En cuanto a las obras de aliento más largo que Novalis proyectaba, su nómina es muy larga. Pero de la mayoría entre ellas sólo ha podido apuntar los títulos y unas brevísimas indicaciones sobre su tema. Con la premura febriciente del enfermo, ha esbozado el plan de una larga serie de novelas, poemas y tratados teóricos sobre filosofía y ciencias naturales. Pero sólo poseemos los fragmentos de dos novelas : *Los discípulos de Saïs (Die Lehrlinge zu Sais)* y *Heinrich von Ofterdingen*, además de varios millares de notas de carácter doctrinario que habrían tenido que servir como material para sus tratados teóricos y de las cuales han sido sacado los pasajes reproducidos más arriba.

Las dos novelas, en su forma actual, no sólo son fragmentos, sino se componen de capítulos de valor desigual. Al lado de páginas de una concentración magistral y una forma perfecta, se encuentran pasajes francamente flojos, comparables a extensiones de arena estéril. Pero hay que tomar en cuenta que se trata, por cierto, de borradores. Igual como los apuntes de índole teórica, producen la impresión de un taller de escultor. muerto en plena actividad : una mezcla de ensayos, de bocetos, de estudios, de obras medio terminadas. No sabemos cómo Novalis habría corregido estos fragmentos si la muerte no le hubiera arrebatado. Hay quienes han dicho que Novalis no terminó estas obras porque era incapaz de hacerlo y porque el tema se le esfumaba entre las manos. Es posible que tengan razón. Sin embargo, las obras que Novalis ha publicado, es decir, que ha considerado como terminadas, tienen el carácter de una intensidad ininterrumpida. En ellas, no se encuentran pasajes flojos o capítulos superfluos. Son de una unidad de estilo perfecta y poseen un equilibrio admirable en la distribución de los pensamientos, de los matices de expresión y de la fuerza sugestiva. Tal es el caso de los ya mencionados *Himnos a la Noche*, gran poema místico que, bajo todos los puntos de vista literarios, es una obra perfecta. Parece mucho más probable que Novalis, también en estas largas novelas, habría eliminado los pasajes inferiores y habría producido obras, saturadas, desde la primera hasta la última página, de la extraña y misteriosa poesía simbólica que ha creado.

En todo caso, los ya mencionados fragmentos de novela contienen pasajes que expresan el pensamiento general de Novalis, en una forma tan hermosa, que vale la pena reproducir algunos de ellos. Así *Los discípulos de Saïs* empiezan con la siguiente exposición grandiosa del misticismo simbólico :

« Varios son los caminos recorridos por los seres humanos. El que contempla estos rumbos y que los compara entre ellos, verá, en su propia visión, nacer figuras extrañas : figuras que, ostensiblemente, forman parte de esa gigantesca criptografía que hallamos en todas partes : en las alas de los pájaros y en las cáscaras de los huevos ; en las nubes y la nieve ; en las formas y cristales mineralógicos, en el agua congelada ; en el interior y en el exterior de las montañas, de las plantas, de los animales, de los humanos ;

Digitized by Google

en las luces del firmamento; en los discos de vidrio o de pez, cuando se los fricciona; en la limadura acercada a un imán; en todo se adivina la clave etimológica de esa escritura milagrosa » [1].

Y en el *Heinrich von Ofterdingen* se halla la visión que, siempre desde entonces, ha sido el símbolo más fascinante de la poesía romántica, la flor azul. En el pasaje correspondiente, Heinrich von Ofterdingen, un adolescente, destinado a ser poeta, dice: « Los tesoros del mundo nunca despertaron en mí inefables anhelos. No soy codicioso. Pero me consume el deseo de ver la flor azul. Ella está permanentemente en mi alma y no puedo pensar en nada, ni concebir nada, que no sea ella. Nunca he experimentado este estado de ánimo. Me parece que, antes, estaba soñando o que mi vida se desarrollaba en otro mundo. Pues en el mundo terrenal ¿quién se hubiera preocupado tanto de flores? Lo raro es que casi no sé qué decir de mi rara

[1] Compárese con esta exposición el pasaje siguiente de *La vida es sueño*, jornada I, escena VI, en el cual Basilio habla de su arte misterioso:

Ya sabéis que son ciencias
que más curso y más estimo,
matemáticas sutiles,
por quien al tiempo le quito,
por quien a la fama rompo
la jurisdicción y oficio
de enseñar más cada día;
pues cuando en mis tablas miro
presentes las novedades
de los venideros siglos,
le gano al tiempo las gracias
de contar lo que yo he dicho
esos círculos de nieve,
esos doseles de vidrio
que el sol ilumina a rayos,
que parte la luna a giros;
esos orbes de diamantes,
esos globos cristalinos
que las estrellas adornan
y que campean los signos,
son el estudio mayor
de mis años, son los libros
donde en papel de diamante,
en cuadernos de zafiro,
escribe con líneas de oro,
en caracteres distintos,
el cielo nuestros sucesos,
ya adversos o ya benignos.
Estos leo tan veloz,
que con mi espíritu sigo
sus rápidos movimientos
por rumbos y por caminos.

Digitized by Google

disposición espiritual. Muchas veces me siento bien; pero cuando no está presente la flor azul en el alma, se hunde dentro de mí un hondo e inenarrable torbellino. Esto, nadie puede comprenderlo. Nadie lo comprenderá. Un momento creí que me había vuelto loco; pero no ha de ser, puesto que ahora, todo lo veo, lo toco, lo imagino, claro, nítido, más familiar que nunca... » Y en otra parte, el poeta relata: « Se halló el joven en el blando césped, al lado de un manantial cuya agua se lanzaba, surtidora, al aire para diluirse allí. Rocas de azul obscuro y abigarradas vetas levantábanse en la distancia. La luz del día que le rodeaba era más suave y más clara que de costumbre. El cielo, pardamente azul y totalmente sereno. Pero lo que le atraía con impetuosas ansias era una alta y esbelta flor azul celeste, emergente en la proximidad del manantial, en el cual hundía sus hojas anchas y relucientes. En torno de ella, una rueda de flores policromas. Y el aire llenábase de una fragancia mayor que todas las fragancias. Contemplándola largamente, el joven no veía nada que no fuera la flor azul: sus ojos, para mirarla, se humedecían de inefable ternura. Por fin resolvió aproximarse. Entonces se movió la flor azul y, con aire acariciador, sus hojas, en aquel momento más radiantes aun, se inclinaron hacia él y plegáronse al tronco. Los pétalos fueron diafanidad y vaporosa gorguera: al centro, cerúlea, una cara sutil y vacilante. Admiróse el joven en sumo grado; y, de improviso, cuando su asombro agigantábase, oyó la voz de su madre. Súbitamente hallóse en el cuarto de sus padres. Difundíanse los oros del sol mañanero. »

La visión de la flor azul, este símbolo del pensamiento simbólico, místico y romántico de Novalis, pertenece hoy a la literatura mundial. Su difusión podría ser considerada como símbolo de la influencia que ha tenido la obra de este hombre que murió joven, que ha sido una de las mayores potencias dinámicas de la literatura moderna mundial y una de las personalidades más inquietantes de las letras alemanas. Ha concentrado en su obra relativamente poco extensa, toda la esencia del romanticismo, de modo que sus ideas y visiones vuelven a aparecer en la filosofía de Schopenhauer, en el drama musical de Richard Wagner, en el programa político del clericalismo y en muchas otras partes.

Según una anécdota, de autenticidad discutida, pero muy significativa, Goethe habría dicho: « Novalis no era aún un *Imperator* espiritual, pero, corriendo los años, habría podido llegar a serlo. Lástima que haya muerto tan joven. »

Digitized by Google

CAPÍTULO VII

KLEIST

Extensión del movimiento literario a la nación entera. — La segunda escuela romántica. — Clemens Brentano. — Achim von Arnim. — El folklore nacional. — Josef barón von Eichendorff. — Heinrich von Kleist. — Su vida. — Su temperamento emocional. — Influencia de Novalis. — El ideal de la tragedia griega. — *Penthesilea*. — *La Catalina de Heilbronn*. — *La batalla de Hermann* y *El príncipe de Homburgo*. — El novelista. — Gloria póstuma.

La regeneración de la vida espiritual y literaria alemana había sido la obra de la clase universitaria. El movimiento de 1770 se había desarrollado en la Universidad de Estrasburgo, entre estudiantes, que, en su mayoría, descendían de antiguas familias universitarias. Los precursores de este movimiento, Klopstock y Lessing, eran hijos, el uno de un abogado y el otro de un pastor evangélico, y se habían iniciado en las letras en su tiempo estudiantil. Hubo algunas excepciones, como por ejemplo, la de Herder que era el hijo de un pobre maestro de escuela de la campaña. Pero él también se había iniciado en la vida literaria como estudiante y se había incorporado a la clase universitaria, es decir, una clase a la vez burguesa y protestante.

Con Novalis una nueva clase social y una nueva ideología hicieron su aparición en las letras alemanas. Novalis, es decir, Federico barón de Hardenberg, pertenecía a una familia de rancia nobleza y, aunque educado dentro del seno del protestantismo, había expuesto una doctrina absolutamente católica romana siendo en el fondo, « clerical » militante. Desde entonces, estos dos nuevos elementos, el catolicismo y la nobleza han seguido cooperando en la evolución del pensamiento y las letras alemanas. Los católicos que son la mitad del pueblo de habla alemana, antes habían formado cenáculos, apartados de la vida nacional y sin importancia literaria. Pero durante la época romántica, a fines del siglo XVIII y a principios del siglo XIX, predominaron los conceptos católicos en la literatura alemana y entre los poetas pertenecientes al movimiento, no sólo hubo varios católicos, sino también varios protestantes que se convirtieron al catolicismo.

Digitized by Google

Estos dos hechos nuevos, la incorporación de miembros de la nobleza y la de católicos militantes en la evolución literaria alemana, tienen un alto significado. Demuestran que el movimiento literario, que en sus principios había sido limitado a una parte y una clase de la nación, se había extendido a toda la nación y que una de las finalidades proclamadas por este movimiento, la reconstrucción de la unidad nacional, había sido alcanzada, por lo menos, en el terreno espiritual durante el espacio brevísimo de unos veinte o treinta años. La literatura alemana, desde este momento, había creado una nueva nación y pertenecía a esta nueva nación, aunque fuera políticamente fraccionada en un sinnúmero de clases y de estados territoriales casi soberanos.

La unión espiritual nacional de todos los alemanes por una literatura común de alta actualidad, se manifiesta en forma especialmente evidente durante el período de la llamada segunda escuela romántica. Sus dos iniciadores eran Clemens Brentano y Achim von Arnim, dos amigos íntimos, a pesar de las contradicciones casi irreconciliables de sus temperamentos respectivos. Clemens Brentano era el hijo de un comerciante de origen italiano, establecido en Frankfurt sobre el Main, católico militante y de un temperamento extremadamente movedizo. Es autor de un gran número de poesías líricas en forma de *lied* folklórico, de varios cuentos fantásticos y de un ciclo lírico : *La creación del Santo Rosario*. Ha dedicado los últimos años de su vida a la lucha partidaria en las filas de los grupos católicos, después de haber vivido largo tiempo al lado de una religiosa estigmatizada, Catalina Emmerich, apuntando sus visiones y sermones místicos. Achim von Arnim pertenecía a la nobleza rural prusiana y era hijo de un estanciero establecido en la provincia de Brandenburgo hacía generaciones, y vivía, él mismo, en el campo, fiel a las tradiciones económicas, políticas y protestantes de su familia. Como personalidad literaria es el prototipo del romanticismo caballeresco, aunque predominan en su obra los elementos ultrafantásticos. Sus obras mayores, dos grandes novelas históricas y varios dramas, han quedado en parte inconclusas, de modo que, igual a Brentano, ha tenido una fuerte influencia literaria entre sus contemporáneos, pero que hoy sólo tiene un público poco numeroso.

La poesía insertada a continuación servirá para dar una cierta idea del arte lírico intenso de Brentano. Lleva el título *Canción de hilandera* y tiene a la vez el ritmo folklórico y la diafanidad de la emoción romántica expresada por la repetición de ciertas palabras y trozos de frase. La traducción es de Alberto Haas y Federico More (*Flores de la poesía alemana*. Editora Internacional, Buenos Aires, pág. 31).

En tiempos ya distantes y abolidos,
también cantaba el ruiseñor :
era su canto encantador,
porque, entonces, estábamos unidos.

Digitized by Google

Hoy canta... El llanto ya no me importuna...
Siempre hilaré en la soledad,
en tanto que su claridad
al hilo puro y claro da la luna.

Entonces, cuando estábamos unidos,
también cantaba el ruiseñor:
y era, su ritmo, evocador
de tu ausencia y los años preteridos.

Siempre que vierte su esplendor la luna,
mi pensamiento hacia ti va...
Claro y puro mi pecho está...
Ojalá que, algún día, Dios nos una...

Siempre, desde tu ausencia, en mis oídos
vino a cantar el ruiseñor:
Y fué, su ritmo, evocador
de aquel tiempo en que estábamos unidos.

Ojalá que, algún día, Dios nos una...
Tan sola, no dejo de hilar...
Quisiera cantar y llorar...
Su pura y clara luz vierte la luna.

Los dos amigos Arnim y Brentano se han conquistado una posición importantísima en la historia de la literatura alemana moderna, por una grande y admirable compilación del folklore nacional, publicada en 1806 y y 1808 bajo el título: *Des Knaben Wunderhorn* (literalmente: *El cuerno maravilloso del mozo)*, acogida con aplausos universales, y que ha consagrado, en forma definitiva, la técnica del *lied*.

Herder había sido el primero que llamara la atención de los intelectuales alemanes hacia la poesía folklórica. Goethe, como colaborador de Herder, había recogido coplas populares y había introducido el *lied* en las letras alemanas. Arnim y Brentano, en una labor entusiasta de muchos años, presentaron ahora a la nación tres gruesos tomos de coplas y romances, en su mayoría auténticos productos del folklore nacional, que pronto fueron aceptados como modelo definitivo del *lied* y que en el fondo no han sido superados sino sólo completados por la labor científica posterior de los filólogos. De la compilación hecha por Arnim y Brentano, procede en línea directa la forma definitiva del *lied* romántico, conocido en el mundo entero, especialmente por la obra de Heinrich Heine.

El primer gran poeta lírico alemán que se inspiró en el *lied*, tal como era presentado en esta compilación, fué Josef barón von Eichendorff (1788-1857). Sus coplas, llenas de una honda comprensión de la naturaleza, son cuadros de paisajes sentimentales y de escenas sencillas que se desarrollan al aire libre, en el campo, a orillas de los ríos alemanes o en las montañas patrias. Son saturadas de una profunda emoción y, como corresponde al *lied*, no se prestan a ser recitadas sino solamente cantadas. Por esta parte

Digitized by Google

de su obra, es aún hoy uno de los poetas más populares y más cantados en el pueblo. Además, ha publicado varias novelas « románticas », interesantísimas como documentos del espíritu de la época, pero olvidadas por el público y, por fin, otra serie de *lieder* que continúa la tradición mística de Novalis con un matiz de ortodoxia católicoromana. Su tema preferido es el pecado, ordinariamente la lujuria fascinadora y pagana, las tentaciones de la sensualidad, el encanto ilusorio de la culpa, el anatema, el remordimiento atormentado, la destrucción trágica del pecador o su salvación por los Santos y la Iglesia, y, por fin, las beatitudes serenas del anacoreta. Nadie ha sabido pintar con colores más fosforecentes que Eichendorff la seducción, las languideces mórbidas; nadie ha descrito con mayor acierto las horas de cansancio malsanas; nadie ha sabido insistir con mayor intensidad en las fatalidades de la penitencia y del castigo; y nadie ha dado una expresión más armoniosa a las glorias suntuosas de la exaltación del creyente. Entre estas poesías se hallan también algunas en las cuales Eichendorff ha puesto en práctica las teorías más avanzadas de Novalis sobre la composición de poemas incoherentes, místicos, de temperamento puramente musical, alusivo y simbólico.

De las poesías de Eichendorff que siguen en traducción al español (Haas y More, *Flores de la poesía alemana*, pág. 91, 96 y 98), la primera, *Noche de luna*, es un ejemplo del género puramente folklórico, popular, mientras la segunda, *Dos compañeros*, pertenece a los poemas de inspiración católicoreligiosa. En la tercera, *Jardín pretérito*, Eichendorff ha tratado de emplear la técnica, expuesta por Novalis en forma de una doctrina estética y que consiste en la evocación de emociones vagas por palabras alusivas, incoherentes y de significado simbólico :

Noche de luna

Diríase que el Cielo, en la Dormida
Tierra, un callado beso fuese a depositar;
de modo que hoy la Tierra, constelada y florida,
con el Cielo tuviera que soñar.

Y hubo en la noche tal claror de estrellas,
que era sobre los campos el viento una canción;
la selva, un discreteo de atenuadas querellas;
el trigal una suave ondulación.

Y mi alma, entonces, desplegó, afanosa,
sus dilatadas alas... y comenzó a volar:
voló sobre la tierra fecunda y silenciosa,
como si retornase hacia su hogar.

Dos compañeros

Dejaron dos robustos amigos fraternales
por primera vez la casa paternal.

Digitized by Google

Y entraron, jubilosos ambos, en las vitales
olas rítmicas, olas cadentes, musicales,
olas del turbador seno primaveral.

Ambos querían grandes cosas maravillosas ;
querían, a pesar del dolor y placer,
hacer en el mundo algo de formas armoniosas...
Y en la carne y el alma tuvo risas gozosas
quien pasar a los dos amigos pudo ver.

Halló novia el primero : suegros que tierra y casa
le regalaron. Y, dentro de poco, ya
un hijo, entre la cuna, dulcemente acompasa ;
desde el cómodo albergue, su vista el campo abraza
y es dichoso al saber que siempre así será.

Al otro, le cantaron y mintieron amores
mil y mil voces del báratro encantador;
lo empujaron sirenas, de ojos fascinadores,
al fondo del abismo, sonoro de colores,
donde hay olas con un cuerpo acariciador.

Y cuando del abismo llegó a salir un día,
su cansada vejez nada pudo encontrar;
su canoa, en el fondo de las aguas yacía ;
a su alrededor, todo mudo y yermo... Una fría
exhalación, pasó por la espalda del mar.

Cuando, sobre mí, cantan las olas resonantes
del mar primaveral que tiene alma de flor,
cuando veo arrogantes amigos trashumantes,
se me llenan los ojos de lágrimas quemantes...
Cariñoso, a tu hogar, llévanos, oh Señor...

Jardín pretérito

Sin duda están bajo un encanto
la dalia y la peonia de encendido color...
Si mi padre y mi madre murieron hace tanto,
¿por qué en la soledad hay tanta flor?...

Sobre un bello tiempo abolido,
la fontana, incansable, conversa... Y, más allá,
una mujer, sentada, se ha dormido,
y su traje cubierto por sus rizos está.

Tiene un laúd... Y se diría
que habla soñando... Creo comprender
que, en un mundo distinto, yo la conocería...
No hagas ruido... Su sueño no vayas a romper.

Y cuando el valle se obscurece,
tiemblan, dulces, los dedos de ella en el bandolín,
y el milagroso ritmo permanece
toda la noche en el jardín.

Digitized by Google

En medio de estos autores líricos se levanta, solitaria y trágica la lúgubre e inmensa personalidad del gran dramaturgo Heinrich von Kleist que, según el concepto de la crítica literaria de nuestros días, ha sido el mayor poeta dramático de la literatura alemana moderna.

Heinrich von Kleist nació el 18 de octubre de 1777 en Frankfurt, sobre el Oder, siendo hijo del oficial militar y jefe de compañía Joachim Friedrich von Kleist y su esposa Juliane Ulrike von Pannwitz. Según la tradición de la nobleza militar prusiana, a la cual pertenecía, fué educado por maestros particulares y entró en 1792, a la edad de 14 años, como cabo en el regimiento de la escolta de Potsdam. En el año siguiente, el regimiento partió para la guerra, y en 1795, Kleist, promovido entre tanto al grado de alférez, volvió con él a la guarnición de Potsdam, donde en 1797 fué nombrado teniente. En 1799 abandonó el ejército.

El movimiento literario, los estudios universitarios, la filosofía, la música, las lenguas antiguas, la adquisición de una cultura personal y el logro de la felicidad individual : tales eran los intereses que le habían arrebatado a la « tiranía militar ». En una carta, fechada el 25 de febrero de 1795, el alférez Kleist, durante la guerra, había escrito a su hermana : « Ojalá el cielo nos conceda la paz para que podamos rescatar el tiempo, que andamos matando aquí, con obras más humanitarias. » Y en 1799 justifica su retiro de la vida militar, diciendo : « La vida militar, que nunca he querido, porque es esencialmente distinta de mi Yo, se ha vuelto odiosa para mí... Las mayores maravillas de la disciplina militar... se hicieron objeto de mi desprecio más cordial ; a los oficiales les consideraba como tantos maestros de rutina, a los soldados como tantos esclavos y, cuando el regimiento reunido producía sus mañas, me parecía un monumento viviente de la tiranía. » Era discípulo de Rousseau y leía a Kant. Y quiso adquirir el carácter de « sabio ».

Sin embargo, la educación militar, en lo que tiene de disciplina intelectual, ha dejado huellas profundas en Kleist. Desde sus principios, escribe un estilo completamente nuevo en la literatura alemana, porque se expresa con la condensación concisa, casi lacónica, del militar que relata un hecho. Ha escrito páginas de inspiración lírica y también unas pocas poesías : pero también en ellas desconoce la vaguedad blanda de los contornos indecisos y la metáfora hueca. Sus comparaciones son plásticas, copias exactas de una imaginación visual disciplinada ; sus descripciones, por breves que fueren, son tan exactas que se puede esbozar, según ellas, sin dificultad alguna, el mapa de los lugares ; y su vocabulario acierta en una forma asombrosa, despreocupado de vacilaciones estéticas y usando la palabra justa, aunque fuera vulgar o cruda.

La familia esperaba que Kleist se preparase para un empleo en el servicio administrativo del Estado, dedicándose a una carrera igualmente tradicional entre la nobleza prusiana, como la militar. Los Kleist, sólo poseían una fortuna modesta y tenían razón si dudaban de la capacidad comercial

Digitized by Google

literaria del joven. Pero Kleist se empeñó en adquirir una cultura universal, ilimitada; con insaciable avidez, lo leía todo; sin mucha discriminación, lo estudiaba todo; se perturbaba, se puso mal con la familia; y por fin llegó a una violentísima crisis sentimental, que era característica para su temperamento y, desgraciadamente, para su conducta frente a los problemas prácticos de la vida. « ¡ He tenido una última meta; ésta ha desaparecido y mi vida no tiene más objeto! » solía exclamar en estos días. Había comprendido que se hallaba en un callejón sin salida y se exasperó en grado tan vehemente, que fué presa de un pánico, que le congestionaba y ahogaba. Perdió el criterio sereno y huyó a Suiza, donde quiso llevar la vida de un pequeño agricultor, en cumplimiento del evangelio de Rousseau.

Como causa de su desesperación había alegado los efectos de la lectura de Kant. El filósofo le había demostrado que el conocimiento de la última y verdadera verdad era imposible. Ahora quiso vivir en comunión con la « grande, serena, solemne naturaleza, la catedral divina, cuya bóveda es el cielo, cuyas columnas son los Alpes, cuya araña son las estrellas, cuyos monaguillos son las épocas del año ». Y así vivía en una casita solitaria, situada en una pequeña isla del lago del Thun, recuperando paulatinamente el equilibrio y descubriendo su vocación literaria.

La desproporción que existe entre esta conducta y las causas que la habían motivado, es característica para el temperamento de Kleist. Poseía una individualidad tan extrema que nunca ha podido conformarse, ni con otras personas ni con ideologías ajenas. Su egotismo hipertrófico recuerda la observación de Goethe: « Cada uno sabe, lo que sabe sólo para sí mismo: por eso debe esconderlo de los demás; cuando lo manifiesta, tropieza con la contradicción de los otros y, si acepta una discusión, pierde el equilibrio, de modo que lo mejor que posee, siempre sale estorbado, a veces aniquilado. » La vida espiritual de Kleist, en el fondo, era un soliloquio perpetuo. Vivía en un mundo que era tan suyo que no hubo posibilidad de conciliarlo con el de los demás. Pero con este temperamento que habría tenido que predestinarle a la soledad, andaba ligado un deseo vehemente de comprender y comunicar. Tenía una voracidad insaciable de aprender, asimilar, absorber, tanto las ideas como la vida de las personas, que le eran simpáticas. Anhelaba la unión mística en lo sentimental y lo intelectual. Aspiraba a lo absoluto, lo incondicional en la amistad, el amor, el compañerismo. Era el tirano y el asesino de sus íntimos. Inspirado por su imaginación constructiva, se ilusionaba tan pronto como, una vez terminado el encanto, se desesperaba. Y, por fin, era incapaz de reflexiones abstractas, de meditaciones impersonales, de investigaciones impasibles. Inexperto en el arte de la resignación, trepidante de impaciencia, emocional hasta el último extremo, violentamente apasionado, terco, con un carácter determinado y lúgubre, este hombre llevaba en su frente el sello de su destino trágico. Además, estaba poseído del afán de comunicarse, de expresar sus emociones, de entrar en la intimidad de los demás,

Digitized by Google

en fin, de redimirse del aislamiento que le imponía su exagerada individualidad. Este anhelo que le había predestinado a las letras, también le indicó las filiaciones literarias a las cuales tenía que adherirse. Su temperamento era como la materialización de las ideas de Novalis, según las cuales la vida « temporal », la realidad banal, no es sino un choque perpetuo de voluntades contradictorias, de antagonismos voraces, según las cuales el « amigo se come al amigo » y la atracción fatal de los dos polos opuestos ha de terminar en la « neutralización », es decir, el aniquilamiento recíproco. No era, por eso, una casualidad, si Kleist, pronto, se adhirió a la doctrina de Novalis, eliminando, sin embargo, su significado metafísico y substituyéndolo por la visión de hechos concretos, de conflictos trágicos entre individuos y de rivalidades basadas en la incompatibilidad que existe entre todos los temperamentos ardientes.

Además, poseía en el más alto grado el don de la palabra escrita, de la dicción intensa, de la metáfora nueva, osada, y, sobre todo, de la creación de caracteres y personalidades. Su mundo era tan suyo que rodeaba a su autor como una muralla insalvable ; y era un mundo de choques dramáticos, de antagonismos funestos, de resoluciones teatrales, de individualidades formidables, de catástrofes emocionantes. Su misma insaciabilidad había de condenarle a buscar las más altas perfecciones literarias, y su misma incompatibilidad con los demás, le impuso la obligación de un arte de caracterizaciones impávidas. De una vida terriblemente atormentada debía sacar poemas dramáticos, sublimes por su ardor.

En Suiza, compuso su primera obra teatral *Die Familie Schroffenstein* cuya publicación despertó el interés de algunas personas de sensibilidad literaria. Pero Kleist, curado en la soledad de la naturaleza, se desinteresó pronto de esta tragedia algo extraña, para emprender lo que había de ser la obra magna, la tragedia más grande de su época, concebida en la forma dramática de la más alta perfección imaginable, es decir, de la tragedia griega. Era la tragedia *Roberto Guiscard, Duque de los Normandos (Robert Guiskard, Herzog der Normaenner)* de la cual sólo poseemos breves fragmentos. Kleist, extenuado por « la idea fija » de esta tragedia — así él mismo lo ha llamado —, se enfermó en 1802 y la familia tuvo que cuidarlo y llevarlo a Alemania. Pasó algún tiempo en Weimar, en la casa del poeta Wieland, al cual leyó las escenas más características de la tragedia. Wieland, que era un crítico muy serio, ha declarado que si Esquilos, Sófocles y Shakespeare se hubiesen reunido, habrían podido producir una obra tan perfecta como la de Kleist. Pero el autor aun no estaba satisfecho ; como si fuera poseído por una demencia andariega, viajaba por Alemania, Suiza, la Italia septentrional y, por fin, llegó a París, donde, de nuevo, le vinieron a faltar las fuerzas. Quemó el original de la tragedia, loco de neuralgias ; huyó a Boulogne ; resolvió entrar en el ejército francés que, según se creía, fuera formado para invadir Inglaterra ; volvió después de fracasado este plan, a Alemania ; y mientras sus amigos, junto

Digitized by Google

con el ministro de Prusia, buscándole, registraban los cadáveres de los suicidas en la morgue de París, cayó enfermo en Mainz (Maguncia) cuando pasó por esta ciudad. En el mes de junio de 1804 había vuelto a Berlín, náufrago y resignado. Se consideraba como « sano sólo por intervalos » y estaba dispuesto a hacer lo que la familia le pidiese. Pero el *Robert Guiscard* quedó destruído y los fragmentos que provienen de una reconstrucción ulterior, hecha por el autor, indican que, seguramente ha sido un drama excepcionalmente hermoso.

A solicitud de su familia, Kleist ahora entró en el servicio del estado, como asistente en la administración de la tierra pública en Koenigsberg. La reina Luisa, que siempre desde entonces demostró interés por Kleist, le ayudó con una pensión mensual. Y Kleist, del cual cuenta un contemporáneo de esta época, que era « un joven amable, vivaz, que cuidadosamente escondía su producción literaria », llevó una vida disciplinada y restauradora durante tres años. Había reanudado sus labores literarias, pero en forma tranquila, terminando una traducción del francés y la comedia *La jarra rota (Der zerbrochene Krug*, primera edición, 1811). Entre tanto, el 14 de octubre de 1806, el ejército prusiano había sido derrotado en Jena. Berlín fué ocupado por las tropas de Napoleón. La existencia del estado de Prusia estaba amenazada y, en medio de esta situación caótica, Kleist se trasladó, a principios del año de 1807, a Berlín, para estar más cerca del centro de los acontecimientos políticos. Fué tomado preso como espía y transportado a Fort Joux, cerca de Besançon, para recuperar la libertad a mediados del mismo año. Impulsado por la creciente excitación del ambiente, se estableció en Dresden, para vivir de sus trabajos literarios. Fundó una revista mensual *Phoebus* y una casa editorial del mismo nombre, que debía editar las obras póstumas de Novalis. Publicó en el *Phoebus*, los fragmentos del *Robert Guiscard* que reconstruyó de memoria y, además, partes de los dramas que, con mano febril, había escrito en estos días de inestabilidad y agitación política. Son la tragedia *Penthesilea* (primera edición, 1808), el drama *Das Käthchen von Heilbronn* (primera edición, 1811) y la tragedia *Die Hermannsschlacht* (primera edición. 1821) así como la novela *Die Marquise von O.* (primera edición, 1810).

En estos días, el gobierno de Viena organizó la resistencia contra Napoleón y, en vísperas de la victoria austríaca de Aspern, Kleist acudió a Viena. Pero en el mes de julio sobrevino la derrota de Wagram y las esperanzas de los patriotas parecían destruídas para siempre. Kleist volvió a Berlín y Brentano que le conoció entonces, dijo sobre él : « Es un hombre dulce, serio, de treinta y dos años. Su última tragedia, *Arminius*, no puede ser impresa porque se refiere demasiado a la situación actual. Ha sido oficial militar y asesor en la administración del estado, no puede dejar de escribir poemas y, además, es pobre. »

En Berlín, Kleist, editó el diario *Berliner Abendblätter* y escribió el drama *Der Prinz von Homburg* (primera edición, 1821), la novela *Mi-*

Digitized by Google

chael Kohlhaas (primera edición, 1810), un gran número de cuentos y otra novela que se ha perdido. El 30 de marzo de 1811 salió el último número del diario que había pertenecido a la oposición de los conservadores contra el gobierno prusiano liberal. Kleist estaba literalmente sin un centavo. Había gastado los últimos restos de su pequeña fortuna y no era capaz de ganarse la vida. Su producción literaria no había tenido éxito comercial alguno. Sus últimas obras dramáticas, en su mayoría, no podían estrenarse durante la ocupación de Prusia, porque eran otros tantos llamamientos a la sublevación nacional. Su familia le había abandonado. Sufría hambre y andaba mal vestido. Estaba desesperado. Y en estos momentos, se agarró a una de las ideas fijas que, como una enfermedad crónica, volvían a obsesionarle: la idea de matarse junto con otra persona, concepto profundamente característico para el individualismo excesivo de este hombre que a la vez anhelaba la unión incondicional con otra persona y sentía la imposibilidad de entenderse con cualquier otra persona. Había hecho esta propuesta ya varias veces a varios amigos. En estos días de desgracia, encontró a una señora que sufría de una enfermedad incurable y sumamente dolorosa. Ella le había preguntado si tendría el valor de matarla y el poeta, con entusiasmo delirante, aceptó. El 21 de noviembre de 1811, los dos pusieron fin a sus días en Wannsee, aldea situada en las cercanías de Berlín, hoy un suburbio elegante de esta capital, donde, también, han sido enterrados. En 1821, Ludwig Tieck publicó sus « Obras póstumas » y en 1826 sus « Obras completas » en tres tomos. Durante muchos decenios, Kleist existía, para los historiadores y críticos, sólo como curiosidad literaria. Desde hace unos treinta años, ocupa el lugar del « poeta dramático alemán más grande ».

Las obras sobre las cuales se basa esta fama, son *Das Käthchen von Heilbronn*, *Penthesilea*, *Die Hermannsschlacht* y *Der Prinz von Homburg*. A estas creaciones dramáticas hay que agregar sus novelas y cuentos, entre los cuales *Die Marquise von O.* y *Michael Kohlhaas* son los más importantes.

La tragedia *Penthesilea* que es la obra más sublime y perfecta de Kleist continúa el esfuerzo iniciado en *Roberto Guiscard*. Busca la forma ideal y definitiva del drama y lo hace, inspirándose en la técnica griega. Igual como la tragedia de Esquilos, no está fraccionada en actos y escenas, sino, con una tensión ininterrumpida, se encamina hacia la meta final, el desenlace trágico. Forma un conjunto indivisible y sus elementos, en línea directa, tienden hacia la conclusión funesta que les impone el inexorable destino.

Pero, para Kleist, el destino no es una fuerza extraña, que existe fuera del individuo y le amenaza. Es exclusivamente la naturaleza misma del individuo. La vida es trágica por su misma esencia y, cuanto más el hombre vive, cuanto más cumple con las leyes inherentes a su temperamento individual, tanto mayor es la entereza con la cual ejecuta el lúgubre decreto

Digitized by Google

de la fatalidad. Kleist ha aceptado la mayor parte de las ideas de Novalis sobre la vida individual y terrenal, interpretada por el gran simbolista místico como una enfermedad, provocada por el apasionamiento voluntarista del individuo. Pero Kleist no es un metafísico ni, en el fondo, un pensador abstracto. Desconoce los conceptos de la redención y beatitud que, con fragancia divina, perfuman la obra del gran « mago » místico, panteísta y cristiano. Para Kleist sólo existe la vida « terrenal », « temporal », la que percibimos con nuestros sentidos, con la vista, el oído, el tacto. Sólo existe el choque trágico de las voluntades antagónicas que se absorben recíprocamente con rabia frenética. Esa lucha dramática, esa absorción de los unos por los otros en la cual todos se « entrecomen », esa visión de la vida, digna de un dramaturgo nato, termina por la « neutralización » de los polos opuestos, por un acto en el cual los unos asesinan a los otros y los sobrevivientes se aniquilan a sí mismos. Es una carrera instintiva, frenética, hacia la nada. Es una vida caótica en la cual se confunden el odio, el cariño, la voluptuosidad, la crueldad, la sangre, las caricias y, por fin, los suspiros tanto del amor como de la muerte. Es una farándula endemoniada, una obsesión hecha de lujurias, de vivezas, de aspiraciones sublimes, de instintos brutales. Es como el trascurso de un día, ora radiante y glorioso, ora bochornoso, siempre furioso, que tiene su última meta en el ineludible ocaso del sol, sangrando entre las nubes apocalípticas, para descender en la nada consoladora, lisonjera, parecida a los aires refrescantes de la noche, después de un día de tormenta. Para Kleist, la muerte no es la transición a un estado superior, no nos abre la puerta por la cual pasamos a la beatitud, libres del atolondramiento de una vida angustiosa. Para Kleist, la muerte, sólo nos libra de las angustias de la individualidad y de la voluntad individual. Por la muerte llegamos a la noche eterna. Pero no es la noche creadora, fecunda y misteriosa de Novalis en la cual nos reincorporamos a la bienaventurada vida divina : es la noche « en la cual las almas individuales gozan de las llanuras y los soles de la nada ».

Kleist tenía la conciencia de que existía entre él y Novalis una estrecha vinculación espiritual. Entre los numerosos proyectos que había formado y que no había podido materializar, era el de publicar las obras póstumas de Novalis en su casa editora « Phoebus ». Pero Kleist — y es necesario insistir otra vez en este hecho fundamental — no era un pensador. No soñaba en conceptos teóricos y abstractos. En su mentalidad, las ideas asumen la forma de hechos o caracteres individuales, únicos, la de alucinaciones concretas. Su obra no es un canto lírico ni la exposición sintética de antinomias teóricas. Kleist tiene la visión de las emociones y los arranques contradictorios de los individuos que, impulsados por una confusión de odios y cariños, de voluptuosidades y crueldades, de amor y de sangre, pugnan entre sí, que buscan febrilmente la solución del enigma de la vida, que anhelan la unión amorosa y hallan la muerte, o asesinados por el ser

Digitized by Google

amado o en la forma superior de la autodestrucción metafísica, es decir, « sin veneno ni puñales », y material sólo en sus efectos finales. Kleist se ha penetrado del concepto, enunciado por Novalis, según el cual el universo, considerado bajo sus aspectos temporales, es un caos, formado por los apasionamientos voluntaristas, es decir, por « las polaridades », o los polos positivo o negativo, de todos los fenómenos. Kleist, como Novalis, considera esta vida temporal como « una enfermedad » dolorosa, de instintos lúgubres. Pero para Novalis, la contemplación cariñosamente mística del universo, lleva a la beatitud lírica que dimana de la intuición religiosa y sintetiza todas las contradicciones. Para Kleist, las individualidades contradictorias se atraen y se buscan, únicamente para librarse una batalla esforzada, llena de crueldades voluptuosas. Se despedazan recíprocamente con indómita lujuria. Hallan la mayor afirmación de su vitalidad en el laceramiento del individuo amado. Y, por fin, hambrientos aun de goces más intensos, de lujurias trascendentes, se aniquilan a sí mismas, con el grito jubiloso de quien se acerca al desahogo definitivo.

La ciega voluntad de vivir, la pasión instintiva de afirmar su individualidad propia, en realidad, no es sino la actuación frenética de una fuerza obscura, comparable a la de un polo eléctrico que busca el contacto con el polo opuesto y, por este contacto, su neutralización: tal es el tema de la tragedia *Penthesilea*, publicada por Kleist en 1808. Sus protagonistas son Penthesilea, la reina de las amazonas, la afirmación intransigente femenina de esta voluntad, y Aquiles, el héroe griego, el hombre más viril del mundo, el polo opuesto, con tensión igual, a la esencia femenina de Penthesilea. Kleist se sirvió del conocido mito sobre el estado de las Amazonas, que es la expresión integral de la voluntad femenina dominadora, concretada como organización colectiva. Describe el choque entre el ejército femenino de las Amazonas y el griego, en las llanuras de Troya. En este combate, Penthesilea y Aquiles se hallan frente a frente. Hasta entonces, la tensión eléctrica de sus voluntades apasionadas, rodeadas por individuos del mismo sexo, se ha quedado latente. Cuando se ven cara a cara, les viene, con la rapidez y la violencia del relámpago eléctrico, la inspiración instintiva que atrae al uno hacia el otro. Las dos energías opuestas tienden a su unión que sólo puede ser la neutralización y exterminación recíproca. Las dos individualidades culminantes de Penthesilea y Aquiles, desde que se han hallado, han perdido la noción de la realidad. Son esclavos de su instinto vibrante y se hallan en un estado de ánimo rayano en la demencia. Impulsados por la fatalidad inherente de sus individualidades, buscan el restablecimiento de sus equilibrios perdidos, en una unión que ha de ser una destrucción mutua. La lucha entre las amazonas y los griegos degenera en la atracción y repulsión irresistible de estos dos seres. Sin embargo, ni Penthesilea ni Aquiles se dan cuenta cabal de los verdaderos hechos. Como son instrumentos ciegos de fuerzas obscuras, buscan un compromiso entre la fatalidad y las obligaciones de su situación social. Aquiles qui-

Digitized by Google

siera llevar a Penthesilea como esposa y reina al palacio de sus padres. Penthesilea quisiera vencer a Aquiles en combate personal, como Amazona, para, después, poder abandonarse libremente al frenesí de sus pasiones. Ambas soluciones implicarían la posibilidad de un desenlace convencional, pacífico e idílico y, con este motivo, son imposibles. Cada una de las dos soluciones se hallaría en contradicción abierta con la esencia de ambas individualidades y con la esencia de las corrientes que las impulsan a una unión aniquiladora. Penthesilea quiere vencer a Aquiles en un duelo personal, pero ni comprende que Aquiles podría herir y lesionarla, ni se da cuenta de que Aquiles, vencido y humillado, dejaría de ser la culminación de la virilidad. Aquiles, por su parte, reta a Penthesilea para un duelo, con la intención de dejarse vencer en un simulacro de lucha, es decir, con la ilusión de que Penthesilea aceptaría complacidamente una ficción basada en el menosprecio desdeñoso de su agudísima individualidad de amazona. Penthesilea, tanto como Aquiles, cumplen con sus destinos inherentes que son, la afirmación de sus individualidades, y todo cuanto hacen para suavizar, para convencionalizar la esencia trágica de sus destinos, sólo puede intensificar la catástrofe ineludible de la exterminación o neutralización recíproca. Penthesilea, cuando se da cuenta de que el duelo, de parte de Aquiles, no es sino un simulacro de combate, se cree desdeñada por el hombre que ama. Sufre un ataque de demencia frenética y mata al héroe inerme, despedazando su cadáver junto con sus perros. Consumado el acto, es decir, llegada a la primera etapa de la exterminación o neutralización recíproca fatal, se despierta de su furia, ignorando lo ocurrido. Pero frente al cadáver sangriento de su amado, comprende los hechos y su significado. Obediente a la fatalidad, se decide a encaminarse hacia la segunda y última etapa del proceso de exterminación y a unirse con Aquiles por el suicidio. Pero, como había dicho Novalis, « nada de puñales o venenos ».

Se mata en la forma con la cual Novalis había soñado en la vida y que ha expuesto en sus fragmentos filosóficos cuando dijo que llegará el tiempo « en el cual el hombre, verdaderamente independiente de la naturaleza temporal, posiblemente, tendrá fuerzas autónomas bastantes para matarse exclusivamente por un acto de su mera voluntad, y para separarse en esta forma de su cuerpo, cuando lo juzgare conveniente ». Penthesilea entrega sus dagas y flechas a las Amazonas que temen un acto de desesperación. Quiere suicidarse por la mera voluntad de morir y procede al acto metafísico, indicado por Novalis, exclamando: « Desciendo al abismo de mi alma, como si fuera al pozo de una mina. Saco de ella una emoción aniquiladora, tal como hierro frío. Este hierro lo purifico en las llamas de la desesperación, hasta que se vuelva duro como acero. Lo unto con el veneno ardiente, corrosivo de mi contrición. Lo llevo al yunque eterno de la esperanza donde le doy la forma cortante y puntiaguda de la daga. Y a esta daga le ofrezco ahora mi pecho: ¡así, así, así, y otra vez más! ¡Aho-

Digitized by Google

ra, está bien ! », y cae muerta de las puñaladas que se ha inferido con la daga metafísica.

La tragedia *Penthesilea* tuvo mucha resonancia. Los espíritus equilibrados, y entre ellos Goethe, sentían repugnancia contra una obra llena de pasiones místicas y perversas. Otros, especialmente los románticos, se entusiasmaban por las mismas razones. Para Kleist, la desaprobación de Goethe era como un golpe fatal. Goethe, el apóstol del equilibrio humanitario y de la teoría evolucionista, tuvo que ser adversario de esas exaltaciones que le eran familiares, por haber tenido que combatirlas en su misma individualidad, y, del otro lado, odiosas, porque temía la seducción peligrosa y destructiva que emana de ellas. Sin embargo, *Penthesilea* es una obra grandiosa, la más grandiosa que Kleist ha escrito. Por su psicología a la vez atrevida y profunda, por su técnica terriblemente dinámica, por la sensación trágica que produce, por la magnificencia de su lenguaje poético, por la nitidez escultural de sus caracteres, en fin, por sus insuperables calidades de obra poética y teatral, ocupa un lugar excepcional en la literatura dramática alemana, formando con unas cinco o diez obras más lo que, en los museos, es la sala de honor. Pertenece al conjunto de estas producciones que, por su misma superioridad, nunca podrán llegar a ser populares, pero que, en cambio, nunca dejarán de impresionar a los espíritus selectos.

Pocos años después, en 1810, Kleist publicó un drama que, además de las altas calidades literarias, posee todo lo que era necesario para ser popular: *Das Kaethchen von Heilbronn oder die Feuerprobe (La Catalina de Heilbronn o las ordalias de fuego)*. Es por su argumento y por su suavidad lírica, una creación de fácil acceso, a pesar de que se inspira también en problemas psicológicos complicadísimos y tan parecidos a los de *Penthesilea*, que las dos obras son como el anverso y reverso de una medalla. Si *Penthesilea* sirve como ilustración al axioma psicológico según el cual el amor y el odio son de esencia igual, *Catalina de Heilbronn* analiza, en forma casi popular, las vinculaciones que existen entre la sugestión hipnótica y el amor.

Todos estos problemas del « mesmerismo » o « magnetismo », en combinación con los problemas de la electricidad y la atracción del imán, preocupaban entonces a los naturalistas, psicólogos, filósofos y teósofos. Kleist era íntimo amigo de los hombres que, en esos días, investigaban « los aspectos ocultos de la naturaleza humana ». Se sentía atraído por la singularidad de los hechos que fueron observados y comprobados por esos investigadores. Comprendía tanto mejor estas complicaciones psicológicas, porque él mismo había sido, repetidas veces, víctima de estados mentales anormales, y, porque, en el fondo, sabía cuán precario era el equilibrio, siempre pronto a desmoronarse, en el cual vivía. Y así, en *La Catalina*, dió al público una obra de lirismo sublimado, y, a la vez, de psicología romántica o anormal.

Digitized by Google

Catalina, la hija del armero Theobald Friedeborn, honrado burgués de la ciudad medieval de Heilbronn, un día ha visto entrar en la tienda de su padre al caballero Friedrich Wetter, conde von Strahl, que había venido para hacer reparar su armadura. Un rayo de sol, reflejado por la superficie brillante del hierro pulido, llega a ella que, en seguida, se pone de rodillas ante el caballero extraño. En su éxtasis hipnótico, reconoce que es idéntico con el caballero de una visión que ha tenido soñando. Y desde este momento sigue al conde von Strahl. El armero acusa al caballero de brujería, de otros crímenes, pero los tribunales han de absolverle a causa del testimonio y las declaraciones de la joven. El conde von Strahl, extrañado por la devoción que la muchacha le demuestra, la somete a varias pruebas. Por fin, comprende las fuerzas ocultas que empujan a Catalina hacia él y, recordando sus propios sueños anteriores, acata el mando de la voz misteriosa, casándose con la muchacha.

Con esta psicología de la anormalidad, Kleist ha combinado un arte lírico que se inspira en las fuentes de la canción popular. Poseemos el drama sólo en la forma que Kleist le dió para adaptarlo al gusto del público y, con este motivo, tiene en muchas escenas el aspecto de una fantasmagoría ingenua y suave. Conquistó aplausos generales cuando fué estrenado en Viena el 17 de marzo de 1810. Desde entonces ha quedado incorporado casi ininterrumpidamente al repertorio teatral alemán en el cual, aun hoy, tiene su posición asegurada.

Kleist había terminado *La Catalina de Heilbronn* antes de 1808. Vivía entonces en Dresden donde era director de la revista *Phöbus* en la cual su amigo y colega Adam Mueller había declarado que « la poesía ha de ser una potencia beligerante y ha de tomar parte activa en la política mundial ». La política mundial, en aquellos días, no era sino las guerras napoleónicas. Napoleón, después de haberse proclamado emperador en 1804, había formado una coalición con varios príncipes alemanes, los cuales, puesto que el Imperio Alemán había sido disuelto en 1803, poseían una soberanía ahora absoluta. Junto con las tropas de estos países, el ejército de Napoleón había derrotado a los austríacos en la batalla de Austerlitz (1805) y estos príncipes habían sido elevados por Napoleón al rango de reyes de Baviera y del Wuerttemberg. En 1806 formó la liga de los príncipes del Rhin que reinaban bajo su protectorado. En el mismo año había derrotado al ejército prusiano en Jena, y en 1807 al ruso en Friedland, concluyendo en 1807 la paz de Tilsit, por la cual Prusia fué despojada de la mayor parte de su territorio. Había elevado la dinastía reinante en Sajonia al rango de reyes, en recompensa de los servicios prestados contra otros estados alemanes. Para poder dirigir sus energías contra España, había convocado, en 1808, al congreso de Erfurt, en el cual se puso de acuerdo, en forma provisional, con el emperador de Rusia y la mayoría de las dinastías alemanas. Sólo quedaba Austria fuera de estas coaliciones, manejadas por Napoleón con desdeñosa arrogancia. Y Austria, entonces, prepa-

Digitized by Google

raba la resistencia contra Napoleón. La guerra estalló en 1809, y después de la victoria austríaca de Aspern, terminó con la derrota de este país y la desastrosa paz de Viena

Hacia el año de 1808 empezaba a producirse un cambio profundo en la opinión pública alemana. El derrumbamiento del antiguo Imperio Romano de nacionalidad alemana, no había provocado profundas emociones populares. Había sido un edificio casi milenar, fundado en 843, anticuado, carcomido y de poca utilidad. Ya en 1772 Goethe había comprendido y proclamado la superfluidad de sus instituciones federales ineficaces. La revolución literaria de 1770, de la cual arranca la conciencia nacional alemana en su forma moderna, indirectamente había pedido la abolición de este simulacro de estado, para despojar el terreno y para dar lugar y espacio a la formación de un sentimiento alemán, unitario, progresista y libre. Este movimiento, en sus primeros decenios, había dedicado todos sus esfuerzos a la regeneración espiritual de la nación y, en cuanto a las instituciones políticas alemanas existentes de hecho, las había englobado en el mismo gesto de infinito desdén. Para la mayoría de los jóvenes alemanes, la salvación política no podía venir de los poderes rutinarios y esencialmente contrarios a los conceptos unitarios y libertarios de la nueva Alemania. Además, la nueva Alemania, según las ideas de la juventud, no había de ser un estado administrativo egoísta, sino un país de libertad, de índole humanitaria, en el cual la intervención del poder público debía ser limitadísima. Los unos esperaban la llegada de esta edad ideal y la desaparición del institucionalismo reinante, suponiendo que la evolución se haría en forma automática. Otros dirigían sus miradas hacia la revolución francesa y simpatizaban con ella, aun cuando estaba en guerra contra estados alemanes.

Las quimeras ingenuas de las cuales se habian nutrido las ilusiones de la juventud alemana, desaparecieron cuando a la República Francesa sucedió el Imperio, y cuando empezó la invasión del territorio alemán por las tropas imperiales. Kleist, en 1801, aún, había soñado con el idilio de una vida según la doctrina de Rousseau, y había sido especialmente feliz por haber abandonado el territorio de Prusia, su país natal. Pero, en 1805, su indignación se dirige contra la actitud del rey de Prusia, porque su política era contraria al « honor nacional ». Ya afirma que la muerte ha de ser preferible a la vergüenza. En 1808, cuando Austria empieza los preparativos de guerra contra Napoleón, exclama que « nunca mi corazón podrá optar por otro país como patria, sino por el en el cual he nacido, y eso, adonde fuera que las circunstancias exteriores de la vida me lleven ». Y en este mismo año escribió su primer gran drama político, inspirado en el patriotismo unitario alemán : *Die Hermannsschlacht (La batalla de Hermann)*.

La batalla semilegendaria en la cual los queruscos, en el año 9 de nuestra era, vencieron a las legiones romanas, pertenece a esta categoría de

Digitized by Google

hechos que, a pesar de su carácter local y casi incidental, han tenido consecuencias históricas incalculables. Con este motivo, el vencedor de la batalla de Teutoburgo, Arminius o Hermann, ha sido considerado por muchos poetas como el símbolo de la autonomía nacional alemana. Kleist, en su magnífico drama, prescinde de los detalles históricos y solamente los usa en parte para describir la situación reinante en 1808. Frente a los « romanos » se encuentran las dinastías alemanas, separadas por rivalidades y el materialismo de las envidias. Prefieren la dominación « romana » a la hegemonía de una de ellas. Entran en coaliciones con los « romanos » para conquistarse mayores honores y dignidades o para extender sus dominios. Se ríen cuando se les habla de « libertad o patria » y proclaman en alta voz : « A mí ¿qué me importa Alemania? Soy príncipe de mi país, soberano de un estado independiente, tengo el derecho de aliarme con quien me dé la gana y, por ende, también con el « romano ».

Los « romanos », para usurpar la dominación sobre todas las partes del territorio alemán, instigan al príncipe Marbod y al príncipe Hermann para que se ataquen recíprocamente. Prometen en secreto a cada uno de ambos su ayuda y, después de obtenida la victoria, la hegemonía sobre el otro. Pero Hermann comprende el juego de la intriga. En la misma forma secreta se entiende con Marbod y, llegada la hora de la batalla, las tropas de ambos se reúnen para expulsar a los « romanos » en medio de los aplausos que les tributa el pueblo o la nación.

Cuando Kleist escribía este drama violentísimo, contaba con una próxima victoria austríaca y quiso contribuir con su obra a la propaganda política de la hora. « ¡ Libertad o muerte ! » es el lema del drama, igual como Fichte entonces lo proclamaba con la misma vehemencia. Pero *Die Hermannsschlacht*, terminada en el mes de diciembre de 1808 y enviada el 1° de enero de 1809 a Viena, no pudo ser estrenada, porque ya en el mes de julio de 1809 la suerte de Austria estaba decidida. Tampoco era posible publicar la obra. Sólo en 1821, muchos años después de la muerte del autor, ha aparecido, y sólo en 1861 ha sido estrenada.

La misma suerte tuvo el último drama de Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg (Príncipe Federico de Homburgo)*, porque, igualmente, « se refiere demasiado a la situación actual ». Lo escribió después de la derrota austríaca en los años 1809 y 1810, con el deseo de verlo estrenado en Berlín, como obra patriótica, que podría ser admitida por la censura, porque sólo tenía alusiones, a su parecer, sumamente indirectas al gran problema nacional.

En este drama, Kleist ha hecho uso de una anécdota para exponer una doctrina. El general de caballería, príncipe de Homburgo, así cuenta una tradición, atacó en la batalla de Fehrbellin, en el año de 1675, a los enemigos, los suecos, desobedeciendo las órdenes que había recibido del soberano y generalísimo del ejército de Brandenburgo. Su falta de obediencia conquistó la victoria, de modo que fué perdonado. Kleist modifica los detalles

Digitized by Google

de la anécdota y le atribuye, en esta forma, un significado moral. El príncipe ataca contra las órdenes terminantes del generalísimo y el efecto de su imprudencia es problemático. La tropa mandada por el príncipe de Homburgo conquista una victoria parcial, mientras, por su movimiento inconsiderado, pone en peligro el éxito de las otras partes del ejército y, probablemente, es la causa de que el enemigo ha podido huir y salvarse de la aniquilación completa. Además, el príncipe, ya dos veces antes, ha dado pruebas de aturdimiento irreflexivo. Y, por fin, después de terminada la batalla, se atribuye a sí mismo exclusivamente los honores del día, solicitando del generalísimo el reconocimiento de sus méritos. Acompañado de sus coroneles y capitanes, llevando las banderas conquistadas del enemigo, se presenta para entregar al jefe del estado, con el gesto del triunfador glorioso, los trofeos capturados. En una escena sumamente dramática, el generalísimo contesta, mandando en brevísimas palabras que se ponga preso al general desobediente. Le somete a una corte marcial cuyo fallo es la pena de muerte por desobediencia abierta en pleno campo de batalla. Todos los generales, los oficiales del ejército entero y las damas de la corte protestan contra lo que llaman una injusticia, y el mismo príncipe de Homburgo, airado, se indigna contra lo que considera una arbitrariedad. Pero el generalísimo somete entonces el caso al mismo condenado para que, como general y oficial del ejército, dicte la sentencia, prometiéndole la libertad inmediatamente si la juzgara de derecho; y los solicitantes, estupefactos, han de escuchar las reflexiones del acusado. El príncipe de Homburgo, llamado a resolver su propio caso, llega a la conclusión de que se trata de una insubordinación grave y peligrosa para la disciplina del ejército entero, que el culpable ha de ser enjuiciado según la ley y que la corte marcial, también según la ley, ha de pronunciar la pena de muerte. Lo expone con sangre fría y pide, como general del ejército, se cumpla con la ley. Se identifica con la doctrina que « el santuario más sagrado se llama la patria, y que, en la patria, ha de reinar la ley, no la arbitrariedad ». Apenas esta declaración ha sido pronunciada, que el generalísimo se dirige a los oficiales para preguntarles si, de acuerdo con él, están dispuestos a creer en la eficacia de la lección, dirigida contra el espíritu de indisciplina y pusilanimidad, y a recibir de nuevo al príncipe de Homburgo en el cuerpo militar como general y camarada. La contestación, como es de suponer, es unánime y el general de caballería no sólo está reinstalado en su grado y mando, sino, ahora, recibe las recompensas y honores correspondientes a su actuación. A las exclamaciones de « Viva el vencedor de Fehrbellin » se mezclan el trueno de los cañones y los gritos « a las armas », « al combate » ; y el drama termina con la exclamación : « Mueran todos los enemigos de la patria ».

No es probable que la censura hubiese podido permitir en aquella época el estreno de este drama, palpitante de patriotismo y lleno de arrebato militar. Además, surgió una inesperada oposición de parte de la corte pru-

Digitized by Google

siana. Kleist, con su preocupación constante por las anomalías psicológicas, representa al príncipe de Homburgo como atacado de sonambulismo y explica, en parte, sus ausencias de espíritu por las confusiones resultantes de estas turbaciones mentales pasajeras. Además, por guerrera y patriótica que sea la obra, en parte alguna cae en la grandilocuencia convencional. Está muy lejos de la ficción oficial según la cual todos los soldados son héroes y todos los generales viven en la exaltación de un coraje perpetuo. Sus coroneles a veces pierden la cabeza y el príncipe de Homburgo, cuando comprende que la corte marcial le ha condenado a la pena de muerte y que lo van a fusilar, es víctima de un pánico miserable. Pierde totalmente el sentido de su dignidad personal, y sólo más tarde, confrontado con los deberes de la responsabilidad, recupera la calma serena. Son rasgos curiosos de psicología y motivos humanos de un realismo convincente. Pero provocaron la indignación de los descendientes del histórico príncipe de Homburgo, pertenecientes entonces a la corte. Mucho más tarde, en 1822, estas mismas protestas, provenientes de las mismas personalidades, hicieron imposible el estreno en Berlín. En Viena, donde el drama se había estrenado en 1821, la escena del miedo de la muerte había causado las carcajadas de un público, habituado exclusivamente a la heroicidad teatral que se manifiesta en una insensibilidad que no es nada heroica. Más tarde, en 1828, fué necesario eliminar « la escena de la cobardía », para que el drama pudiese subir a las tablas en Berlín. Uno de los jefes del ejército austríaco, para quien Kleist tuvo una veneración especial, estigmatizó la obra como « desmoralizadora ». En fin, aun si Kleist no hubiera puesto fin a sus días después de terminar su drama, probablemente no lo habría visto estrenado en la forma original. Sin embargo, uno de sus amigos más íntimos, Achim von Arnim, ha dicho en 1825 que si Kleist hubiera podido ver sus grandes obras, aun retocadas, en la escena y, apreciadas, habría seguido viviendo y luchando.

Además de sus obras de dramaturgo, Kleist ha dejado un cortísimo número de poesías líricas, en gran parte de carácter político nacional y de vibración intensa. Quizá la más hermosa entre ellas es la que ha llamado *La última canción*. Lamenta en ella que los tiempos son adversos a la poesía y sólo dan lugar a la guerra ; agrega que él también quisiera cantar la alegría de luchar por la patria, pero que nadie escucha su voz, de modo que ha de terminar su canción y, al mismo tiempo, su vida.

Por fin, Kleist ha sido uno de los insignes maestros de la novela alemana. Ha escrito tres grandes novelas, *La Marquesa de O.*, *Michael Kohlhaas* y una tercera de la cual el original se ha perdido y desconocemos hasta el título ; los cuentos *El terremoto de Chile*, *Los novios de Santo Domingo*, *La mendiga de Locarno*, *El niño expósito*, *Santa Cecilia o la fuerza de la música* y *El duelo* ; y, finalmente, un gran número de anécdotas breves, dando a este último género la forma y la importancia de verdaderas obras de arte.

El carácter de las novelas es el mismo como el de la obra dramática de

Digitized by Google

Kleist. Se distinguen por la psicología agudísima con la cual interpretan hechos singularísimos y, ordinariamente, relatan acontecimientos extraños, con atrevida intensidad y hasta crudeza. Plantean, en los primeros capítulos, un problema al parecer insoluble; analizan las confusiones sentimentales consiguientes con firmes pinceladas y, con la tensión permanente de una carrera animosísima hacia su meta, explican cómo los personajes, por la fatalidad inherente a sus caracteres, han de cumplir con su destino. Son relatos viriles hasta el exceso y, a veces, la brutalidad. Pero nunca les hace falta el vigor artístico ni una inspiración original. En algunos casos, la psicología puramente romántica se pierde en el monte virgen del ocultismo. Pero, aun entonces, el autor, después de una breve vacilación, vuelve a desenredar la confusión de las tramas y fatalidades, para llevar la intriga a su terminación irrevocable.

Durante su vida, Kleist ha sido comprendido por pocos, y las simpatías que halló en su camino eran pocas. Ni el público ni la crítica de sus días han apreciado el valor literario de sus producciones de las cuales, además, muchas sólo fueron impresas por primera vez en 1821 por Ludwig Tieck. La primera edición relativamente completa de sus obras apareció en 1885. Aun hoy tenemos que contar con el hecho de que por lo menos dos obras importantes de Kleist, la ya mencionada novela y una *Historia de mi alma*, o han sido perdidas por completo o están extraviadas y esperan la hora de la resurrección. A pesar de estas circunstancias Kleist ha tenido una influencia poderosísima sobre la evolución de la literatura dramática alemana. Dramaturgos como Hebbel, proclamaron su superioridad y siguieron sus huellas. La visión de la vida, expuesta por Strindberg en sus obras, dedicadas al antagonismo fatal entre el hombre y la mujer, continúa la tradición psicológica de Hebbel y de Kleist. Su técnica tanto como su psicología, vibran en los profundos poemas de *Salomé* y *Electra*, orquestados por Richard Strauss con un temperamento afín a la esencia de la tragedia *Penthesilea*. El « expresionismo » contemporáneo, en algunos de sus exponentes más eximios como Fritz von Unruh, se ha inspirado exclusiva y conscientemente en la obra de Kleist. Y, para la crítica literaria alemana contemporánea, Kleist es el mayor dramaturgo moderno de su país, es el único poeta alemán moderno que, por el arranque de su temperamento y por la materialización que le dió en su obra, es pura y lisamente un gran dramaturgo nato.

Digitized by Google

CAPÍTULO VIII

JEAN PAUL

Su vida — La novela *Hesperus* — Carácter de su humor — Estilo metafórico — Sentimiento extático de la naturaleza — Psicología de las emociones — Doctrina jacobina — Melancolía y utopía — La resignación y la vida solitaria — Los ingenuos — Su influencia póstuma.

Durante esa época vivía, cerca de los grandes poetas de Weimar y los románticos de Jena, pero aislado y solitario, el novelista que, bajo el seudónimo Jean Paul, ha logrado conquistarse fama mundial. Su reputación literaria pronto había pasado los límites del territorio del habla alemana. Aun hoy, su nombre, conocido en todas las partes del mundo civilizado, sirve como divisa literaria. Sin embargo, sus obras, después de haber gozado de una inmensa popularidad internacional, han sido casi olvidadas. Son muy contados los que poseen una noción distinta, adquirida por conoçimientos directos, de lo que significa la extraña personalidad de Jean Paul que, hace algo más de un siglo, fué considerado como el jefe indiscutido de una comunidad internacional, de una corporación que, difundida por todos los países, profesaba una misma sentimentalidad, en fin, como él solía expresarlo, como el venerable de una logia invisible. Para el público actual, Jean Paul es un autor indescifrable e incomprensible, por la extraña confusión que reina en sus escritos, por la monotonía de su emocionalismo caótico y por la estudiada ingenuidad de sus actitudes amaneradas. Sin embargo, Jean Paul ha tenido una influencia inmensa en la evolución de las letras. Quizá ha sido olvidado porque sus imitadores sacaron de su obra los mejores elementos y porque los presentaron en una forma más accesible al gusto popular de las épocas posteriores. Probablemente, la intransigencia intencional con la cual ha glorificado las ideologías rebosantes de generosidad que reinaron en sus tiempos, también ha sido una de las causas por las cuales ha sido desdeñado durante el tiempo del materialismo económico y la « mecanización » de la vida humana. Y, probablemente, debemos adscribir a este hecho la resurrección actual de

Digitized by Google

Jean Paul, que se debe, en Alemania, a los cenáculos de vanguardia como el de Stefan George.

Jean Paul Friedrich Richter nació el 21 de marzo de 1763 en el pequeño pueblo de Wunsiedel. Tuvo, primero, que ganarse la vida como mentor en familias pudientes, ubicadas cerca de la población de Hof (1784), y en 1797 se trasladó a la ciudad de Leipzig, después de haber obtenido sus primeros triunfos literarios. De 1798 a 1800 ha residido en Weimar, sin haber sido recibido en el círculo íntimo de Goethe y Schiller o el de los románticos. Ha vivido, durante los años siguientes, en Berlín y en Meiningen para radicarse en 1804, definitivamente, en Bayreuth. En esta ciudad murió el 14 de noviembre de 1825.

Su primera obra, publicada en 1795, se llama *Hesperus oder die fünfundvierzig Hundsposttage. Eine Lebensbeschreibung (La estrella de la noche o los cuarenta y cinco días del correo que fué traído por un perro. Una biografía)*, título extraño en alemán como en la traducción al español, que con su rareza intencional, es característico para el estilo de Jean Paul.

Era esa una época sentimental y lacrimosa. Reinaba el género novelesco, inaugurado en 1774 por Goethe con su *Werther* y desarrollado por una pléyade de novelistas sentimentales, hoy olvidados. El mundo, tal como lo describieron estos autores, estaba habitado por dos especies del género humano: los de la vida práctica, secos, insensibles, egoístas, malos, estúpidos, convencionales, pero triunfantes, poderosos; y, opuestos a ellos, los sentimentales, buenos, bondadosos, piadosos, líricos, altruistas, ilustrados, progresivos, humanitarios, pero vencidos, humillados, trágicos. Comprenden el canto del ruiseñor y de las alondras. Aman a todos los humanos. Menosprecian todos los institucionalismos. Cultivan las artes y letras. Son modernistas. Pero carecen de tino. Sufren desgracias y degradaciones ininterrumpidas. Los otros, los malos y poderosos, no conocen sino el mundo oficial. Aceptan la situación que les ha sido asignada en la jerarquía convencional y la aprovechan. Tienen una profunda veneración por los estúpidos expedientes de su oficio o su negocio. Tienen éxito. Miran con la estupefacción desdeñosa de unos obtusos a la naturaleza y el arte. Nunca lloran. Se sirven con astucia de la policía, los tribunales y las demás autoridades públicas para aplastar a los buenos.

A esta visión de la humanidad, Jean Paul aplica el criterio de los grandes humoristas ingleses como Oliver Goldsmith o Lawrence Sterne. Su humorismo se manifiesta, en primer lugar, en la composición caprichosa y confusa de la obra y las rarezas de su presentación. Así, la novela *Hesperus*, según afirma el autor, es la transcripción de cuarenta y cinco relatos que un amigo le ha enviado separados por correo. Pero el autor vive en una isla solitaria del archipiélago Malayo, en Oceanía, donde no hay ni correo ni estafeta. Con este motivo, su corresponsal le envía las hojas sueltas del relato en el interior de una calabaza hueca, atada al collar de

Digitized by Google

un perro mensajero. El autor ignora qué acontecimientos le habrá de narrar el próximo « correo, traído por un perro » y, a menudo, no comprende las intenciones de su corresponsal. En estos casos, interrumpe el relato, intercala reflexiones sobre la inverosimilitud de la narración, sobre su rareza, sobre las dificultades con las cuales, en los capítulos posteriores, habrán de tropezar los personajes para poder salir de un paso difícil. Además, el corresponsal no tiene mucha confianza en el autor y, con este motivo, coloca su relato, que es la biografía verídica de un personaje verdadero, en un sitio fingido, dando nombres fingidos a las personas, para despistar la curiosidad del autor que transcribe la correspondencia. El autor, pretendiendo ser confusionado por estas confusiones, discute con el lector sobre el relato, y sus observaciones no sólo alternan con la biografía propiamente dicha, sino la relegan al segundo plano. Conversa con el lector al cual se presenta dando su nombre y reproduciendo la dirección inscrita en el sobre de las cartas : « S. S. el señor capitán de minas Jean Paul en San Juan ». Interpreta, comenta, censura o ridiculiza los personajes de su historia misma. Afirma, varias veces, que esta semana el correo no ha llegado y aprovecha la oportunidad para substituir la narración por lo que llama « ediciones especiales » que son, en uno de los casos, fragmentos de un diccionario psicológico, presentados en un orden alfabético sumamente fantástico. En fin, el autor crea una atmósfera de irrealidad incoherente, da a su narración un carácter puramente imaginario y transforma lo que había anunciado como novela biográfica, en una larga arenga divagadora.

Inevitablemente, la novela, entendida de este modo, contiene sólo escasos hechos concretos, y, aun los cuenta ordinariamente en la forma brevísima de un paréntesis. Expone, por ejemplo, en varias páginas las razones por las cuales la mayoría de los hombres vive enemistada con sus vecinos, analiza en tantas otras páginas la forma especial que esta enemistad universal habia de revestir en el caso de dos personajes pertenecientes a la novela, y, por fin, agrega diez líneas para anunciar que la una fué asesinada por la otra. Su objeto no es contar el argumento de la novela. Es aprovechar las peripecias del argumento para analizar sentimientos y para interpretar el mundo y la vida en general.

El estilo de la interpretación del mundo es muy prolijo y detallado, pero casi siempre indirecto, metafórico. Jean Paul afirma : « No podemos copiar nuestros estados de ánimo interiores de un modo más filosófico y con mayor claridad, que cuando usamos la metáfora, es decir, los colores de estados de ánimo análogos. Los obtusos tienen la manía de vilipendiar el estilo metafórico. Prefieren el lápiz del dibujante al pincel del pintor. Dicen que el dibujo se desfigura cuando se le da colorido. Pero, en realidad, piensan así porque desconocen el verdadero original. Es una verdad asegurada que el error se esconde con mayor facilidad bajo los anchos términos abstractos de la filosofía. Estos términos se parecen a las sombras chines-

Digitized by Google

cas en cuanto amplían el radio de su significado. Representan imágenes gigantescas que se distinguen por la invisibilidad y la falta de los detalles. Esta forma de representación es inferior a la que los poetas traen en sus estrechos estuches verdes. Desde la *stoa* que es el pórtico de las ideologías, hay que echar una mirada hacia los «jardines epicureos» de la poesía. »

La abundancia de las metáforas, el exceso tropical de las imágenes es, además del carácter divagador de su dicción, una de las causas porque no es fácil leer hoy la prosa de Jean Paul. Interpone, a cada momento, en medio de una frase, cuatro, cinco metáforas o más e interrumpe sus explicaciones, intercalando frases enteras y largas. Además, busca sus metáforas con fines de humorismo, en todas las reparticiones de la vida : la naturaleza, la historia, las costumbres diarias, la técnica industrial, la literatura, las ciencias, etc. Ya en la época cuando Jean Paul publicó sus obras, habrá sido completamente comprendido sólo por lectores dotados de conocimientos enciclopédicos. Desde entonces, una gran parte de las teorías científicas que menciona en sus alusiones, ha sido abandonada y olvidada. Para comprender estas metáforas, el lector, hoy, tendría que adquirir prolijos conocimientos paleográficos. Y, con este motivo, la mayoría se abstiene de leer o ponderar estos pasajes.

Solo una clase de metáforas de Jean Paul no ha envejecido. Son las que Jean Paul saca de la naturaleza. Y, por suerte, son las más numerosas y más extensas. El culto que Jean Paul dedica a la naturaleza, por extático o exagerado que parezca a algunos, ha conservado su brillo y su originalidad hasta el día de hoy. Jean Paul es uno de los más eximios artistas del paisaje sentimental. Lo conceptúa ordinariamente como expresión delirante de una elevación mística en la cual el alma del individuo se diluye en el alma del universo. Y mejor que largas interpretaciones teóricas, servirá para la descripción de este arte de paisajista sentimental, la reproducción de uno o dos de sus cuadros emocionales.

Relata, por ejemplo, cómo el protagonista recorre la campaña a pie y dice : « Durante las primeras horas de su viaje, hoy, se sentía como renovado, alegre, satisfecho, pero de manera alguna feliz. Bebía aún, sin estar embriagado. Había caminado por varias horas y sus ojos hacían las funciones de un balde que saca agua del pozo. Su corazón se empapaba, mientras él pasaba por valles zumbantes, por lomas llenas de cantos, y su corazón engalanaba sus tejidos con rocío, como con sartas de perlas. El cielo, color de violetas, se pegaba apaciblemente a las colinas humeantes ; y los negruzcos montes, iguales a paredes en un jardín de rococó, subían en forma de terrazas. La naturaleza andaba abriendo todos los canales al río de la vida. Todos sus surtidores se levantaban en el aire y, como cuadros de pintura, fueron coloreados por el sol, de modo que sus reflejos ardientes lo enredaban. Víctor, con el corazón extasiado y bebiente, pasaba por las corrientes de estos ríos, llevado y ablandado por ellos. Su corazón

Digitized by Google

nadaba temblando, así como la imagen del sol en el océano infinito, como el punto central y dinámico de una ameba en la vibrante gota de un arroyo montañés... Y entonces, la flor, los campos y los montes, se diluían en una obscura inconmensurabilidad. Los granos de color aislados de la naturaleza, se disolvían para formar un único, ancho raudal y, encima de las penumbras de este raudal estaba *la infinidad,* como un sol, y dentro de ella, el corazón humano como un sol reflejado. Todo se hizo uno, todos los corazones formaron un sólo gran corazón, una sola vida latía, las imágenes verdeantes, las formas crecientes, el bulto de la tierra en el cual vivimos y la infinita bóveda azul se transfiguraron en la cara contempladora de una sola alma inconmensurable... Podía cerrar sus ojos: en su pecho obscuro reposaba, íntegra, la floreciente infinidad. ¡ Oh, si hubiera podido subir a las alturas y echarse dentro de las nubes para pasar por encima de ellas, por los aires del cielo y sobre la tierra ilimitada ! ¡ Oh, si hubiera podido, junto con el aroma de la flor, correr por el campo lleno de flores, expandirse, junto con los vientos, por las copas de los árboles, por los montes ! ¡ Oh, en este momento, habría querido apoyarse en el corazón y los brazos de un hombre de sentimientos grandes y, embriagado y llorando, escondido en su seno, decir con voz balbuciente : ¡ qué feliz es el ser humano ! Se puso a llorar sin saber por qué, bajo un impulso irresistible, cantaba palabras sin significado alguno, pero con un sonido que le atravesaba el corazón, corría, quedaba inmóvil, inmergía su cara ardiente en la nube de flores y quería perderse en el mundo zumbante entre las hojas, apretaba su cara rasguñada en las altas y frescas hierbas y, lleno de delirio, se suspendió en el pecho de la inmortal madre de la primavera. Los que le veían de lejos creían que era un demente. Quizá aun hoy lo piensan muchos, los que, ellos mismos, nunca han tenido la experiencia de que, por el pecho feliz y extasiado, así como por el cielo más sereno, pueden pasar huracanes que, en ambos lugares, se disuelven en lluvia.»

O bien, describiendo la visita que el protagonista, Víctor, hace a un amigo tísico :

« Llegaron bajo el abedul melancólico y, aun su mirada y su voz estaban llenos de dolor. ¡ Oh, pensó, qué alegre y grande ha sido la primera noche pasada aquí, y qué dolorosa es ésta ! Descansaban ambos, el uno al lado del otro, en el banco formado por el césped, solitarios, silenciosos, tristes, frente a la obscuridad reluciente del universo. Víctor oía la respiración penosa del pecho destrozado y le pareció que la futura tumba estuviera abriéndose a su lado, en esta loma. ¡ Oh, si ya es amargo estar al lado de la cama donde una cara amada, apagada, yace con los matices de la muerte : más amargo aun es oír, en medio de las escenas de la salud, el ruido de la muerte que, detrás de la figura amada, está trabajando y, silenciosamente, cavando, y pensar, cada vez cuando esta figura se vuelve alegre : hazte un poco más alegre porque dentro de poco el roedor te habrá echado por tierra y habrás pasado con tus alegrías y las mías ! ¡ Pero, no

Digitized by Google

existe ni amigo ni amiga en cuya presencia no tendríamos que pensar esto! No sabía por qué su amigo Dahore quedaba callado por tan largo tiempo. No preveía que la luna tendría que iluminar la loma antes del valle. La luna, este faro en la orilla del otro mundo, ahora, extendía alrededor de los dos hombres la anchura de los pálidos campos sacados de sus ensueños, campos de una luz suave como de perspectivas sobrenaturales, y diluía los alpes y los montes en nieblas inmóviles; encima del horizonte estaba el profundo río del sueño, Lete, abajo de su superficie verde estaba el mar de la muerte, y dos hombres que se tenían cariño, vivían entre el ancho sueño y la muerte... Ahora, Víctor pensaba con un ardor aun mayor: aquí, al lado de este abedul, bajo esta fría tierra, su pecho destrozado será escondido para siempre, sin que siga sangrando, pero, también, sin que siga latiendo. Pensaba en la analogía triste de las estrellas que parecen levantarse y ponerse, sólo porque la tierra, juguetona, gira alrededor de sí misma y las deja visibles o las esconde — alejaba su mirada melancólicamente de los fuegos fatuos que, corriendo por los valles, escalaban la noche serena y las tumbas y describían círculos fantásticos alrededor de una solitaria torre de pólvora. — Callaba y pensaba: « aun estamos reunidos ». Pero, entonces, su sangriento corazón ya se volvió incapaz de soportarlo todo, cuando las quejas de la flauta, tocada por el ciego, salían de la casa solitaria, atravesando la noche y la montaña y la futura tumba. Entonces, los suspiros obtuvieron voces y lo futuro obtuvo campanas de muerte... El genio de la noche, que hasta ahora había sido invisible, estaba parado frente a Emanuel, y vertía altos encantos en su pecho, pero sin encender pasiones, y dijo: « no estamos solos, — mi alma nota cómo pasan las almas afines y se yergue — abajo de la tierra está el sueño, encima de ella está el ensueño, pero entre sueño y ensueño veo ojos de luz, caminantes como estrellas. Un soplo fresco nos llega del mar de la infinidad por la tierra ardiente. Mi corazón se levanta y quisiera abandonar la vida. Todo alrededor de mí es tan grande como si Dios pasara por la noche. ¡Almas! Agarrad mi alma que se estremece con anhelos hacia vosotros y llevadla hacia vuestro reino... »

Estos paisajes sentimentales son, como ya fué dicho, hechos de metáforas para interpretar a los hombres. Pero no interpretan, ni actos de voluntad, ni pasiones determinadas, ni caracteres individuales: interpretan emociones generales. La psicología de Jean Paul, a pesar de ser muy fina y aguda, sólo se preocupa del alma, del análisis matizado de emociones, de estados de ánimo. Describe con cariñosa minuciosidad todas las fluctuaciones de la sensibilidad emocional: las melancolías, las alegrías, los aburrimientos, las tristezas delirantes; en fin, el juego alógico de los estados por los cuales pasa el alma y que, para muchísimas gentes, quedan sin ser percibidos. E insiste en el carácter alógico, cósmico, misterioso, panteísta de estas sutiles emociones, interpretándolas exclusivamente por las metáforas de sus paisajes sentimentales.

Digitized by Google

Las observaciones psicológicas de Jean Paul sobre la sensibilidad humana, de este modo, son todas de un carácter general, pero son todas de una penetración delicada. Se hallan en los largos comentarios con los cuales acompaña la exposición del argumento y la descripción de la vida sentimental de sus protagonistas. Son tan numerosas y tan inteligentes que formarían una hermosísima colección de « reflexiones y máximas », sobre los caracteres y las emociones humanas, si fueran reunidas. Y estas observaciones abstractas sobre psicología, ordinariamente, andan mezcladas con exposiciones teóricas sobre problemas sociales y políticos. Forman un conjunto y, por reproducir los conceptos típicos de su época, han ejercido una larga influencia en la vida intelectual alemana, han sido olvidadas durante una época más « materialista », pero poseen hoy interés especial. Son los pensamientos de un jacobino, hacia el año de 1800, sobre la forma del estado y sobre la humanidad.

Jean Paul era discípulo de Rousseau, como lo demuestra su amor a « la naturaleza », y como lo eran casi todos los intelectuales alemanes de su tiempo. Sin embargo, no es partidario de la doctrina de Rousseau, según la cual « el hombre es bueno » y, según la cual, todos los defectos, inherentes a la organización social moderna, podrían ser abolidos por una « vuelta a la naturaleza ». Rousseau había actuado y muerto antes de que estallara la revolución francesa, y Jean Paul publicó su primera novela en 1795. Entre tanto, la toma de la Bastilla, en 1789, había sido el prólogo, primero, de la época del terror en 1793 y, segundo, de la reacción que, en 1795, había sido afianzada por la dictadura militar del directorio, a la cual hubo de suceder, en 1804, el imperio napoleónico. La generación de Jean Paul no tuvo, ni pudo tener, la misma ingenuidad optimista como la anterior. Pero, si había perdido el candor de las esperanzas juveniles, no había perdido la fe en la evolución de la humanidad. Su psicología se había vuelto más complicada, pero seguía basándose en los mismos conceptos teóricos y las mismas utopías. Jean Paul dice sobre este problema: « Si todos los hombres fueran sabios y buenos, entonces tendrían todos un carácter semejante y, por consiguiente, tendrían simpatía los unos hacia los otros. No siendo esto el caso, la naturaleza ha substituído la bondad que hace falta a los humanos, por ciertas semejanzas de sus instintos, por la comunidad de sus fines individuales, por la costumbre de vivir en sociedad, etc. Por intermedio de estas vinculaciones — que son las del amor entre esposos, entre hermanos y entre amigos — la naturaleza establece relaciones entre los corazones individuales que todos son de un carácter resbaladizo y poco seguro. Pero, en esta forma, la naturaleza educa nuestro corazón para que se vuelva cariñoso y para que adquiera calor. El estado le otorga un calor aun mayor, puesto que el ciudadano ama al conciudadano, porque le considera como un ser humano, mientras el hermano tiene al hermano y el padre al hijo un amor menos humanitario y más egoísta, de pariente ».

Digitized by Google

Para Jean Paul, el ideal humanitario, por cierto, corresponde a « la naturaleza ». Pero el corazón humano, por su egoísmo, es rebelde, se opone a los sentimientos humanitarios, se apega a sus intereses individuales y, de un modo instintivo, sólo se adapta al ideal humanitario en la forma de los egoísmos de familia o de estrechos gremios. Las convenciones sociales y el institucionalismo reinante se basan exclusivamente en los aspectos egoístas de estas últimas vinculaciones especiales que existen entre los hombres. Tratan de burlar la naturaleza y aprovechan, para sus fines opuestos a las enseñanzas de la naturaleza, lo que la naturaleza hizo para educar al hombre, y lo que sólo el sabio comprende como indicación del deber humanitario universal. El conflicto entre este concepto perverso de la sociedad y la idea humanitaria que se conforma con los preceptos de la naturaleza, ha sido decidido, en cuanto a la edad contemporánea, en favor de las instituciones contrarias a la naturaleza. Y de esta contradicción que existe entre la eterna naturaleza humanitaria y la convención actual, brota el humorismo de Jean Paul, un humorismo sumamente amargo, que es o ironía agresiva o consuelo melancólico, pero siempre imbuído de ideologías políticas avanzadas. Dice, por ejemplo: « Para los príncipes, el adulterio no es sino otra forma más de gobierno y de guerra; con la mayor honradez, los príncipes, siempre, restituyen gustosamente las esposas a sus verdaderos dueños, después de haberlas conquistado. » Propone, en otro lugar, a sus lectores, la conclusión de un tratado, porque, de este modo, según las máximas de esta política, tendría mayor libertad de acción, explicándolo en la forma siguiente: « Cada gobernante está autorizado a violar cualquier tratado en el momento, cuando cesa el provecho que había de procurarle, y tanto los tratados concluídos con potencias extranjeras, como los que fueron concluídos con la propia nación, cuyo padrastro oficial es el príncipe. » O afirma: « Todos los hombres del mundo, o de los negocios, consideran al género humano como un instrumento puesto a su disposición, para hacer experimentos, para emplearlo como útiles de caza, como pertrechos de guerra... Hacen la guerra, no para conquistar coronas de hojas de roble, sino para conquistar los robles y la tierra, en la cual están colocados. Prefieren el éxito al mérito, el resultado a la intención, violan juramentos y corazones para servir al estado. Tienen consideración y estima a la poesía, la filosofía y la religión, pero únicamente en cuanto son instrumentos. Tienen consideración y estima por las riquezas, por el florecimiento del país, comprobado por estadísticas, y por la salud pública, pero no como finalidades en sí mismo. Honran al sabio porque lo consideran como carnada puesta en el anzuelo, y porque pueden servirse de él en la vida universitaria. » O hace el panegírico siguiente de la libertad: « En las monarquías hay mucha libertad, pero en los países gobernados por déspotas hay aún más. Y hay menos en las repúblicas. Un estado gobernado en forma verdaderamente despótica no carece de libertad. Unicamente la libertad está concentrada en un punto central. En estos países felices, gozan de la

Digitized by Google

libertad sólo los pocos que la merecen: el sultán y sus bajás. Para esta diosa — la libertad — el largo número de adoradores ha sido substituído en forma singularmente provechosa por el valor y el entusiasmo con los cuales estos pocos la adoran. Estos pocos iniciados sienten la influencia de la libertad en un grado tan alto como un pueblo entero nunca podría alcanzarlo. La libertad, igual como una propiedad que es objeto de una testamentaría, sigue disminuyendo en cuanto crece el número de los herederos. Estoy seguro de que la mayor libertad sería la de un individuo completamente solitario... El déspota es el símbolo de la razón práctica, por la cual existe la nación entera; y los súbditos sólo son símbolos de los bajos instintos que es necesario dominar... « Ser esclavo de sí mismo es la más dura esclavitud » — ha dicho un pensador antiguo. Por consiguiente, el déspota impone a los demás la forma más suave de la esclavitud, reservándose para sí mismo la más dura... Un republicano, según el verdadero significado de esta designación, es decir, un déspota asiático, para quien el gorro frigio tiene la forma de un turbante y el árbol de la libertad la forma de un trono, lucha, escondido detrás de su propaganda militar y su tropa, en pro de ésta libertad con un ardor igual al entusiasmo que reinaba en los antiguos gimnasios. No podemos negar a estos republicanos, colocados en los tronos, la grandeza de ánimo que caracterizó a Bruto, antes de haberlos puesto a prueba. Si la historia hubiera anotado con mayor ahinco los actos verdaderamente buenos, conoceríamos, entre tantos déspotas que han vivido, a muchos Harmódios, Aristogítones, Brutos, etc., que han sido capaces de pagar su propia libertad hasta con la muerte, es decir, la muerte de hombres buenos y la de sus propios amigos Y hay que darse cuenta de que estos déspotas defienden su propia libertad y que sólo los esclavos luchan por la libertad de otras personas. »

Sin embargo, los tiempos han de cambiar una vez. Dice Jean Paul: « Llegará una vez la edad áurea de la cual todos los hombres sabios y virtuosos, ya hoy, están gozando. Entonces les será más fácil, a los hombres, vivir como hombres buenos, porque la vida será más fácil. Entonces sólo los individuos cometerán pecados, pero no las naciones. Entonces los hombres tendrán más virtudes que alegrías. Entonces el pueblo participará en las labores intelectuales y los intelectuales en las labores manuales, para que no sea más necesario una clase de ilotas. (No hay millonarios sin que existan mendigos, ni eruditos sin que existan ilotas; la ilustración mayor de algunos se compra, y el precio es el abandono moral de las masas.) Entonces el asesinato por medio de la guerra o de un fallo jurídico será abolido. Entonces, sólo a veces, el campesino, con el arado, descubrirá granadas en el suelo. Cuando esta edad haya llegado, dominarán los elementos buenos y no será necesario que este hecho provoque fricciones en la maquinaria. Cuando esta edad haya llegado, entonces no será necesario que, debido a los defectos de la naturaleza humana, la vida tenga que degenerar otra vez y que vuelvan a subir otras tormentas. Cuando esta glo-

Digitized by Google

riosa edad haya llegado, nuestros nietos ya habrán muerto. Nosotros vivimos en la penumbra de la tarde, mirando, desde nuestros días de luz obscura hacia la puesta de un sol ardiente que promete el día sereno, tranquilo, dominical, de la humanidad; día aun escondido detrás de la última nube. Vendrá aún una noche llena de tormentas, por la cual habrán de pasar nuestros hijos, y vendrán aún neblinas venenosas hasta que, por fin, un aire eternamente matutinal pase por la tierra. Entonces la tierra vivirá más feliz y este aire, perfumado por el alma de las flores, hará desaparecer todas las nubes y encontrará a una humanidad que desconoce los suspiros... » « Entonces el hombre dará su vida y sus bienes sólo por algo superior a sus bienes y su vida. El hombre bueno no dispone de tanto coraje cuando tiene que proteger sus bienes y su vida como tiene cuando lucha por los demás: una madre no arriesga nada para ella, pero sí, todo para su hijo. El hombre bueno abre sus venas y sacrifica su alma, sólo por los altos ideales que lleva dentro de su seno para la virtud. Y esta virtud, el mártir cristiano, la llama: la Fe; el salvaje: el Honor; y el republicano: la Libertad. El amor de la patria no es sino una forma incompleta del amor a la humanidad; y el más alto amor, es decir, el amor que el sabio siente por la humanidad, es un inmenso patriotismo con el cual ama toda la tierra... Por esto, toda la tierra, una vez, habrá de ser transformada en un estado único, en una república universal. La filosofía está obligada a justificar las guerras y el odio contra los demás hombres, en fin, todas las negaciones de la moral, sólo en cuanto existan aun dos estados diferentes. Pero, una vez, forzosamente, ha de reunirse el « convento nacional » de la humanidad, y las naciones, entonces, sólo tendrán el rango de municipalidades... Los mayores daños físicos, entonces, serán preferidos al menor daño moral y la menor injusticia... La desigualdad física de los hombres, instituída por la naturaleza, no puede servir como justificación a las desigualdades políticas, igual como la peste bubónica no puede servir como justificación para el asesinato, ni la pérdida de una cosecha como argumento para justificar la usura en el mercado de cereales. Al contrario, la igualdad política ha de ser el complemento de la desigualdad física. »

Tal será la vida dentro del estado futuro, utópico e ideal. Pero pasará aun mucho tiempo antes de que llegue esta era de felicidad. Por cierto: « Nuestro deber es adaptar la realidad al ideal y no el ideal a la realidad. » Pero la humanidad ha de seguir su curso paulatino de evolución. No es posible crear la ciudad utópica del derecho, por actuaciones violentas y prematuras. No es posible establecerla por decretos teóricos. Los sabios, por cierto, no pueden someterse a los convencionalismos reinantes en nuestra edad. Pero han de comprender que « se abren dos caminos a los pueblos, el uno que significa evolución paulatina, y que es el de la justicia, y el otro que ni es paulatino ni de justicia. Se puede intervenir en el funcionamiento de un reloj, removiendo con mano violenta la aguja que indica las horas. Pero de este modo, las miles de ruedas que mueven esta aguja, resultan

Digitized by Google

sólo desorganizadas y, a veces, destrozadas. Hay que agarrar el peso del reloj que da impulso a todas sus ruedas, es decir, hay que ser sabio y virtuoso. En este caso el hombre llega a ser, a la vez, grande e inocente y colabora en la construcción de la ciudad de Dios, sin emplear la sangre como argamasa ni las calaveras de los asesinados como piedras y baldosas.»

Y de este modo, los sabios y virtuosos, predicarán por su ejemplo, manteniéndose alejados de la corrupción y crueldad de nuestros convencionalismos brutales. Si pueden, se construirán una morada al margen del institucionalismo reinante y triunfante. Para poder vivir y respirar, han de formar «una logia invisible», como dice Jean Paul frecuentemente. Si pueden, llevarán la misma vida, como el Lord Horion en la novela *Hesperus*. O está de viaje, desvinculado de los ambientes reinantes en sus residencias pasajeras, o se encierra en su isla solitaria e inasequible. Esta isla comunica con el resto del mundo por un puente mecánico que, ordinariamente, está hundido en el agua y sólo se levanta bajo el aprieto de la mano de un iniciado. En la isla, hay mnchos pájaros, muchas flores, muchos lagos y arroyos, pero muy pocos hombres: un ciego que no puede ver la maldad de las gentes y la ignora por esta razón; un tísico que se ha enfermado por exceso de sensibilidad y espera la hora de su reingreso en la vida eterna y real; a veces, Lord Horion y, de vez en cuando, su hijo que le visita. Pero aun este apartamiento, esta soledad, no bastan, no son suficientemente puros para que un corazón verdaderamente sensible pueda olvidarse y consolarse en ella de la intrínseca maldad de la vida real colectiva. Y el Lord se suicida para terminar los sufrimientos provocados por el aspecto de la injusticia, crueldad y estupidez humanas.

Sin embargo, existen algunos seres humanos capaces de soportar esta vida con serenidad y hasta con alegría. Son los ilusos ingenuos que no ven la realidad. Su mundo está poblado por hombres y objetos imaginarios. Sus anhelos se dirigen hacia fines fantásticos. Y los demás los soportan sin molestarles, porque los encuentran inofensivos. Un hombre de esta especie es, por ejemplo, el capellán militar Schmelzle, alma tan cobarde, que el aspecto de un perro sin cola le hace temblar, puesto que los perros demuestran por los movimientos de la cola si tienen la hidrofobia y si hay que evitarlos. Este hombre pasa sus días y noches inventando estratagemas ingeniosísimas contra peligros imaginarios, de modo que no hace daño a nadie ni nadie le hace daño. A la misma clase pertenece el abogado de los pobres, Siebenkaes. Casado con una mujer buena, pero regañona, algo vanidosa y estúpida, finge morir, desaparece, hace enterrar en su lugar una tabla de planchar, da a su supuesta viuda la posibilidad de contraer enlace con un personaje mucho más apropiado a su temperamento insignificante, hace un canje de sus documentos de identidad con un amigo y sigue viviendo al margen de la sociedad, de la cual se burla, como bibliotecario en un castillo lejano, cuyo dueño, miembro de la famosa «logia invisible», ha reunido a su derredor a un grupo de correligionarios.

Digitized by Google

Jean Paul ha dado la expresión más acertada y artística à este ideal de la vida serena y escondida, en su cuento o, como lo llama, idilio: *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auental» (Vida del alegre maestrito de escuela María Wuz en la aldea Auental)*, la obra de Jean Paul que es, quizá, la de acceso más fácil para el gusto actual, por la relativa sencillez de su dicción y su brevedad. Wuz — el apellido, en alemán, es esencialmente grotesco, igual como lo son Schmelzle, Siebenkaes y todos los apellidos en las obras de Jean Paul —, Wuz no ha podido concluir sus estudios en el colegio por haber perdido prematuramente a su padre. Ha tenido que ganarse la vida desde muy joven. Por suerte, ha obtenido el modestísimo puesto de maestro de escuela que su padre había desempeñado en la remota aldea de Auental (en alemán, algo como Valle Florido). Desde niño ha tenido que acostumbrarse a una vida muy estrecha. Nunca tuvo dinero para comprarse una biblioteca. Pero, dotado con una imaginación floreciente, ha apuntado en cuadernos cuanto sabe, o imagina saber, sobre las obras de Homero, Rousseau o Kant, y es dueño, por lo menos, de una biblioteca imaginaria. Tiene la costumbre de pensar en algo alegre o agradable que habrá de ocurrir, escogiendo ensueños de fácil materialización. Por ejemplo, durante la mañanita, piensa en el desayuno, y durante la mañana, en el almuerzo. Le gustan las aguas de los arroyos campesinos, el aire libre de los campos, las flores silvestres, la luz del sol, el canto de los pájaros, las puestas del sol, en fin, un sin número de cosas que no cuestan nada y que siempre se hallan a su alcance. Ya cuando niño, se había distinguido por la inofensividad de sus juegos. Dice Jean Paul que hay dos géneros de juegos infantiles: los unos, utilitarios y melancólicos, son imitaciones de las personas adultas y de sus negocios; los otros, alegres y artísticos, son imitaciones de la naturaleza y los animales. Wuz nunca ha jugado al soldado, al negociante, al artesano, sino siempre se había imaginado ser un caballo o el carro arrastrado por el caballo. Y con estas disposiciones felices, vive tranquilo, se casa, llega a una edad avanzada y, por fin, muere en la paz del señor. Es un hombre que, sin querer, ha sido desobediente a los cánones convencionales de nuestra sociedad, que, juzgado según estos cánones, es un idiota y que, por estas razones, ha demostrado en forma definitiva la sin razón de nuestra vida convencional.

Se ha dicho que la obra de Jean Paul se parece a un inmenso tesoro mal administrado. Posee riquezas intelectuales y sentimentales ilimitadas. Pero las malgasta, le hacen falta la concentración y la austeridad del gran artista que, entre las diferentes formas y expresiones que le ocurren, escoge solamente una, la más acertada, eliminando las otras. En realidad, Jean Paul tiene hoy sólo contados lectores porque, en su obra, las grandes líneas esenciales se esconden bajo la exuberancia tropical, frondosa, de los matices y las metáforas superabundantes. Poseía todo cuanto era necesario para escribir páginas magistrales y componer obras que se imponen. Pero abusaba de sus gigantescas riquezas. Expresa todo cuanto le viene al ánimo,

Digitized by Google

con ilimitada profusión y sin el criterio de la discriminación. Se repite sin parar. Después de haber dibujado con mano segura uno de sus paisajes sentimentales y « delirantes », vuelve a exponer la misma escena y a interpretar los mismos movimientos de la sensibilidad con palabras y metáforas nuevas. Acumula los detalles y desorienta al lector confusionado. Nunca le viene la idea de tamizar los productos de su floreciente imaginación y someterlos al severo proceso de la autocrítica. Como lo dijo él mismo en uno de los varios prefacios de la novela *Hesperus*, en el fondo, sus obras son « borradores ».

El lector actual, forzosamente, ha de substituir su propia crítica a la que el autor habría tenido que ejercer, buscando entre una docena de metáforas o descripciones la más acertada y « justa ». Jean Paul, por ejemplo, ha poseído el idioma alemán como pocos. Lo han enriquecido con numerosísimos nuevos giros, sumamente ingeniosos, que han hecho fortuna. Pero, al lado de los neologismos felices, se encuentran muchos otros que andan como a tanteos, que no aciertan por completo, que resultan amanerados y hacen daño a los de feliz hallazgo. Si Jean Paul hubiera limitado y pulido su dicción, si hubiera eliminado las imperfecciones de su obra, no se habrían olvidado los pasajes de inimitable belleza que supo componer. Habría sido uno de los más insignes maestros de la prosa alemana. Hay, en la obra de Jean Paul, expresiones, frases enteras, que parecen haber sido escritas ayer por un autor de vanguardia. Pero el público, que no lee las obras de Jean Paul, los desconoce y, casi sería posible, si no fuera una profanación, editar un Jean Paul expurgado, reducido a la mitad o aun menos de su extensión actual, que poseería una inesperada actualidad.

Muchos escritores contemporáneos de Jean Paul y posteriores, han sido influenciados de un modo intenso por su pensamiento y su dicción. Algunos han tratado a Jean Paul como una mina rica, de preciosos metales, abierta a la explotación libre de todos. El arte caprichoso de su composición, su sensibilidad aguda, su inagotable humorismo, sus lirismos y su arte de paisajista; ninguno de estos elementos que componen la vasta personalidad literaria de Jean Paul, se ha perdido en la evolución alemana. Han sido fuerzas dinámicas que han reaparecido en las producciones de otros autores, admiradores de Jean Paul, pero dotados del espíritu crítico que le hacía falta. Jean Paul, por estas razones, ocupa en la historia de las letras alemanas un sitio al lado de Novalis y Hoelderlin, pero con las limitaciones indicadas. Su dinamismo, en la mayoría de los casos, se ha hecho sentir en forma indirecta, por la influencia de sus discípulos o imitadores. Por cierto, Novalis y Hoelderlin, ambos, tienen un carácter esencialmente « esotérico », es decir, que son inasequibles al gran público. Lo son porque la intensidad de su pensamiento y el carácter fragmentario de su obra dificultan su comprensión. Jean Paul no ha dejado una obra truncada por la fortuna adversa, así como quiso la fatalidad en los casos de Novalis y Hoelderlin. Jean Paul, al contrario, ha dejado una obra sumamente extensa,

Digitized by Google

reunida en no menos de 65 tomos. Pero su obra es de difícil acceso por las deficiencias inherentes a su forma. Bajo ese punto de vista es un hecho característico que uno de los grupos más importantes de la literatura actual alemana, encabezado por Stefan George, ha clasificado a Jean Paul entre las grandes fuerzas dinámicas de la literatura alemana, pero que lo ha hecho con ciertas restricciones, casi de un modo ecléctico, mientras su reconocimiento de la obra de Novalis y de la de Hoelderlin ha sido incondicional.

Digitized by Google

CAPITULO IX

E. T. A. HOFFMANN

Su vida. — Músico, pintor, jurisconsulto, novelista y bohemio. — Criterio de músico en la psicología. — Técnica de pintor. — Humorismo y caricatura. — Problemas románticos de psicología. — Técnica literaria. — *El gato Murr*. — Su influencia.

E. T. A. Hoffmann, el célebre autor de los *Cuentos fantásticos*, ha continuado la tradición del humorismo en la forma introducida por Jean Paul en las letras alemanas, pero le ha dado, bajo muchos aspectos, un matiz y un significado nuevos. Hoffmann fué un novelista esencialmente apolítico, y si tenía simpatías o antipatías políticas, las ha manifestado solamente de un modo casual o secundario. Por cierto, Hoffmann no era aficionado a los convencionalismos de la vida institucional y rutinaria. Pero sus ideales y esperanzas no los cifró en la implantación de un orden social futuro utópico, sino en el arte y, especialmente, en la música. Para Hoffmann la música ocupa la misma situación como para Jean Paul, « la naturaleza » y « la vuelta a la naturaleza ». En cuanto a la naturaleza, a los paisajes y a los seres humanos, Hoffmann no los ha interpretado ni descrito con el sentimentalismo melancólico de su maestro. Era, además de músico, pintor, especialmente retratista, y se ha distinguido como dibujante y autor de brillantes caricaturas. Sus descripciones del paisaje y de los personajes están trazados con una mano firme, acostumbrada a manejar el lápiz y el buril. Poseen contornos nítidos y provienen de una imaginación visual sumamente concreta.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann había nacido el 24 de enero de 1776 en Königsberg (Prusia Oriental). Había sido educado en forma bastante descoordinada por su tío, y como hubo en su familia varios distinguidos jurisconsultos, fué destinado a esta carrera. Sin embargo, ya como alumno del colegio se había destacado por sus dotes relevantes de músico. Cursó el derecho en la Universidad de Königsberg con buen éxito, pero, en el fondo, únicamente con el propósito de conquistarse una situación económica cómoda. Fué nombrado asesor de un tribunal y estaba seguro de obtener, dentro del tiempo reglamentario, un puesto de consejero en el ministerio de Justicia en Berlín. Pero era un bohemio empedernido y poseía un gran talento de

Digitized by Google

caricaturista. Había dibujado una serie de caricaturas magistrales de los miembros más destacados de la alta magistratura y generalidad de Posen, ciudad donde vivía en esta época. Estas caricaturas circulaban entre sus amigos y provocaron un escándalo tan descomunal que sus repercusiones llegaron hasta el ministerio en Berlín. Hoffmann, como castigo de sus excesos, fué trasladado a un pueblo de mala muerte, donde tuvo que pasar varios años hasta que fué delegado a la ciudad de Varsovia, entonces ocupada por Prusia. Devuelto al ambiente metropolitano y artístico, Hoffmann llevó una vida sumamente feliz y activa en esta capital. Había reunido una orquesta con la cual estudiaba y estrenaba conciertos sinfónicos. Había decorado la sala de conciertos con grandes pinturas murales fantásticas. Era el personaje central de una intensa vida artística, cuando el estado prusiano se derrumbó a consecuencia de las guerras napoleónicas. El joven jurista, que entre tanto se había casado, se quedó de un día al otro sin medios de existencia. Encontró un puesto como jefe de orquesta en Bamberg (Baviera), pero el teatro en el cual actuó pronto entró en quiebra. Vivía durante un cierto tiempo de lecciones de música y entonces, para aumentar sus ingresos, empezó a colaborar en la *Gaceta Musical*, el órgano más distinguido de música en aquel entonces. Sus comentarios sobre la música de Mozart y Beethoven, publicadas en el año 1807, hicieron sensación por su espíritu modernista, y Hoffmann, invitado por el director de la *Gaceta*, contribuía, además de sus disertaciones teóricas, con anécdotas musicales, esbozos biográficos, pensamientos generales sobre el arte y, finalmente, breves cuentos sacados de la vida de músicos célebres. Entre tanto, había hallado una nueva posición como jefe de orquesta en un teatro de Leipzig cuando, después de la restauración del estado de Prusia, fué llamado a la Corte suprema de justicia de su país natal. Aceptó y, pocos años más tarde, ascendió a la alta posición de camarista.

En Berlín, Hoffmann, que ha sido un jurisconsulto de altos méritos, además de atender los deberes de su puesto, seguía componiendo música y su ópera *Undine* obtuvo un éxito señalado. Pintaba retratos, muy apreciados por el acierto de su característica. Publicaba colecciones de dibujos y caricaturas. Pero ya poseía una sólida reputación literaria, y las revistas insistían en solicitarle colaboraciones. Tanto para ganar dinero como por inclinación natural, escribía novelas en las cuales, ordinariamente, una gran personalidad de músico o una gran obra de música forman el centro. Paulatinamente se incorporó en las filas del movimiento romántico que había puesto estas novelas biográficas de artistas en boga. Ensanchó su arte de novelista y se puso a escribir cuentos psicológicos sobre problemas, ya entonces de actualidad y sensacionales, como el del doble yo. Y, con todas estas ocupaciones multiformes, continuaba su vida de bohemio incorregible, pasando la mañana en su escritorio, ocupado con trabajos de literato o de músico o de dibujante, dedicando las tardes a sus labores en el Palacio de justicia, y consagrando las noches, hasta la madrugada, a las reu-

Digitized by Google

niones de artistas y convivios alcohólicos. Andaba despilfarrando sus fuerzas y murió el 25 de julio de 1822, a la edad de cuarenta y seis años, de la tabes dorsal.

Hoffmann tenía un temperamento puramente cerebral de artista. Veía el mundo, las gentes, los paisajes campesinos o urbanos y todos los aspectos de la vida a través de su arte. Vibraba y se extasiaba únicamente en el contacto de los conceptos artísticos, disponiendo en esto de varios géneros de visión y expresión artística: música, pintura y literatura. Tenía la despreocupación impulsiva y generosa del bohemio que se entusiasma tanto por la obra de otro artista como por las creaciones de su propia imaginación. Para él, lo esencial era si la inspiración era sincera y genuinamente artística o si obedecía a consideraciones ajenas al arte, a eclecticismos de aficionado o a especulaciones mercenarias. Una vez establecido el hecho de que la línea pura del arte absoluto no había sido desfigurada, Hoffmann se entregaba con un lirismo ingenuo a la admiración entusiasta. Cuando una obra olía a transacciones sórdidas, era un crítico severísimo. Pero era un admirador incondicional cuando sabía que se hallaba en el seguro y sagrado recinto del arte. En el dominio del arte, para él, todos los ciudadanos tenían derechos iguales y cada cual poseía el privilegio de comportarse según su temperamento y sus deseos individuales. siempre que guardase la integridad del verdadero artista. Las jerarquías, por cierto, existen también en el dominio del arte, pero no sólo no tienen nada que ver con las jerarquías del mundo burgués y profano, sino que son absolutamente compatibles con el compañerismo que vincula a todos los artistas del mundo.

Esta clasificación de los hombres según su temperamento artístico o « burgués » no era nueva. Había sido proclamado con insistencia especial por las diferentes « escuelas » románticas. Jean Paul, romántico bajo este aspecto. había establecido la distinción entre « los sensibles » y los obtusos. Hoffmann, que era esencialmente un músico, dió a esta clasificación la rigidez correspondiente a su arte. Introdujo la inflexibilidad del criterio musical en las letras. El músico divide a todas las personas que encuentra, en la especie de los que entienden la música y « los demás ». Y Hoffmann designó a esta última clase en términos de música, diciendo que son « un acorde, formado por una cuarta y una quinta, es decir, disonancias que únicamente sirven para disolverlas ».

A la intransigencia de su criterio de músico, Hoffmann agrega la visión del pintor, dibujante y caricaturista. Si, para él, el enigma de la vida reside en la música, la forma exterior de la vida tiene un perfil limpio. Pero Hoffmann, en su arte de pintura literaria, conoce dos géneros de cuadros verbales. El uno pertenece al dominio del retratista o, con mayor frecuencia aun, del caricaturista. El otro es una manifestación visual de la música y de esencia puramente romántica. En este género de pinturas verbales, Hoffmann sigue la doctrina de Novalis sobre la identidad intrínseca de todas las formas del arte y sobre la única unidad admisible en el arte, la del

Digitized by Google

alma. En estos cuadros verbales, impresiones musicales se fusionan con líneas y colores visuales. Forman un conjunto que, de un modo sorprendente, es la antipación verbal de las más atrevidas pinturas « futuristas » de la actualidad. Dice, por ejemplo: « Yo miré esta piedra. Sus vetas rojas se abrieron como claveles obscuros de los cuales, visiblemente, ascendió, en rayos claros y sonoros, su aroma. Estos rayos se condensaron y formaron el *crescendo* del largo canto de un ruiseñor y se transformaron en las formas de una hermosísima mujer. Pero esta forma, por cierto, no era sino una música. » Y en otra oportunidad expuso lo siguiente: « No tanto en mis ensueños como en el estado delirante antes de dormirme, especialmente después de haber escuchado mucha música, encuentro la identidad que existe entre los colores, los sonidos y los aromas. Me parece que ellos todos, del mismo modo, son productos de la luz y que después han de reunirse para los efectos de un admirable concierto. El aroma del clavel rojo obscuro tiene un poderío singularmente mágico sobre mí; sin querer me hunde en un estado soñador en el cual oigo, como de lejanas distancias, los sonidos profundos, ora crecientes, ora disminuyentes del cuerno inglés. » Y en la última carta que Hoffmann atribuye al músico Kreissler, personaje preferido de sus novelas, éste declara haberse suicidado por haber amado un ruiseñor y un clavel color púrpura, los cuales, ambos, en el fondo, sólo eran un « adagio ».

Henos aquí frente a una de las primeras manifestaciones terminantes de una sensibilidad que aun hoy es considerada como de vanguardia. Las descripciones de Hoffmann anticipan no sólo las pinturas modernistas de Picasso o de Marc o de Kokoschka, sino también los célebres versos de Baudelaire a los cuales habría, en el fondo, que agregar otros, igualmente conocidos, de Arthur Rimbaud y Paul Verlaine. El poema de Baudelaire es el cuarto de la sección *Spleen et idéal* en *Les fleurs du mal* y se llama *Correspondances*:

La Nature est un temple où de vivants piliers
laissent parfois sortir de confuses paroles;
l'homme y passe à travers des forêts de symboles
qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent
dans une ténébreuse et profonde unité,
vaste comme la nuit et comme la clarté,
les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
— et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

ayant l'expression des choses infinies,
comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

Digitized by Google

La expresión directa de las realidades de orden superior, es decir, de las armonías y bellezas de la música, la forma este mundo imaginario de colores resplandecientes, de sonidos cariñosos, de líneas graciosas, de aromas cautivantes, en el cual el clavel rojo, el cuerno inglés, el canto del ruiseñor, además, entran. A este mundo superior pertenecen, con sus almas, los « músicos » que, con sus cuerpos, han de vivir en el mundo vulgar de los demás. Juzgados según el criterio de los demás, los músicos son aturdidos y grotescos. Su conducta es poco inteligente, descabellada y, frecuentemente, violenta. Su exterior es ridículo. Hoffmann describe a los músicos con un humorismo que desciende en línea directa de Jean Paul y en el cual predomina la nota cariñosa.[1] Pero a « los demás », los dibuja con el lápiz agresivo del caricaturista. Con líneas delgadas que forman contornos vibrantes y que se mueven como si fueren impulsadas por fuerzas endemoniadas, Hoffmann retrata a la gente « cursi ». Por ejemplo, relata cómo un joven insoportable quiere declararse a una muchacha que pertenece a la gente musical. Presencian la escena el tío del joven, ricacho igualmente insoportable, y « un hechicero », protector de la muchacha. El tío es corto, obeso, de nariz chata; el joven alto, delgado, flaquísimo, de nariz aguileña. Cada vez que el joven da un paso hacia la muchacha, su nariz se prolonga hasta tropezar con la pared opuesta. Asustado, el joven se para, y la nariz vuelve a sus proporciones anteriores. Cada vez que el tío, para interceder, da un paso hacia adelante, su cuerpo obeso se levanta en el aire como un globo aerostático, tropieza con el techo y después vuelve a su posición anterior. Este juego se repite varias veces, hasta que los dos dejan de molestar a la muchacha. Son gente falta de armonía musical; son « disonancias cuya única razón de ser es que hay que disolverlas ».

A su criterio de músico y sus dos técnicas de pintor, Hoffmann, por fin, agrega una psicología « romántica » según los conceptos de sus días. Era el tiempo cuando los primeros descubrimientos de los fenómenos eléctricos e hipnóticos, llamados galvanismo, magnetismo o mesmerismo, apasionaban al mundo científico. Reinaba una curiosidad inquieta y se discutían los fenómenos desconcertantes que, aun hoy, siguen preocupando a los sabios y a los aficionados, como la telepatía, la televisión, la sugestión, el doble yo, etc. El arte romántico se inspiró en estos fenómenos, así como lo demuestra la obra de Kleist. Como se trataba de conocimientos aún rudimentarios y obscuros, la curiosidad impaciente del público confundió estos hechos con las antiguas supersticiones folklóricas, igualmente popularizadas por los románticos. Nació una literatura charlatana y folletinesca, hoy olvidada, en la cual abundan los espectros, los hechiceros, la fatalidad ciega, las coincidencias raras, vulgaridades absurdas y enigmáticas y, en fin, una turbamulta de seres estrafalarios, productos de una imaginación baladí. Esta novela seudorromántica se valía, además, de los requisitos y la técnica de la novela picaresca y de la de aventuras: las sorpresas singulares, el contubernio de los protagonistas con la casualidad, las soluciones

Digitized by Google

producidas por el azar y, como base del argumento, el predominio de intrigas urdidas en secreto. Jean Paul, a veces, había hecho uso de este aparato, ya entonces desprestigiado, pero lo había ridiculizado con la intrincada ironía de su humorismo, y lo había utilizado para las sátiras dirigidas, con acierto especial, contra la vida solemne y aburrida de las minúsculas capitales lugareñas que abundaban en la Alemania de su tiempo. Hoffmann, también, hace uso de esta maquinaria. Maneja los mismos instrumentos y pertrechos literarios con arbitrariedad indiferente, para confeccionar sus cuentos. Pero lo hace, en muchos casos, sin criterio alguno, recogiendo todo cuanto le facilita, en el momento dado, su tarea de narrador.

Hoffmann, en el fondo, era músico y pintor. Sus verdaderas preocupaciones íntimas se dirigían hacia las armonías de la música, las líneas del dibujo y los colores de la pintura. Era escritor y novelista más bien por casualidad porque, en una situación difícil, se había dedicado al periodismo y porque el éxito, inesperadamente obtenido, le había empujado hacia esta carrera. No se preocupó del « métier » literario, de modo que su obra literaria, considerada como un conjunto, es sumamente desigual. La composición de sus novelas, escritas en la mayoría de los casos para cumplir con los pedidos de un editor, quedó abandonada a la casualidad de los hallazgos felices o de los errores lamentables. Sólo en casos excepcionales, sus novelas poseen las proporciones de una arquitectura ponderada y bien distribuída. Tampoco cuidó su dicción. La prosa de Hoffmann carece por completo de armonías musicales, hecho singular en el caso de un músico que se dedica a las letras. Sus frases tienen una construcción pésima y un ritmo absolutamente pedestre. El autor se contentó con la exposición de su doctrina musical y antivulgar, hecha, en los detalles, con la técnica de un pintor. Pero su interés literario no se dirigió ni hacia las simetrías, formadas por las partes de la obra y las proporciones existentes entre ellas, ni hacia las calidades artísticas, musicales, del lenguaje. Era, bajo estos dos aspectos, en realidad, un autor trivial.

Como consecuencia de estos defectos, una parte considerable de las obras de Hoffmann sólo ha podido despertar el interés sensacional de sus contemporáneos y ha sido pronto olvidada. Pero hay un cierto número de obras de Hoffmann en las cuales estos defectos, por casualidad, resultan casi imperceptibles o no perjudican las altas cualidades de la exposición pintoresca, musical y humorística. Es este, especialmente, el caso de las novelas sobre personalidades o problemas pertenecientes a la música y a la pintura. Y entre ellas la novela que, según las intenciones de Hoffmann, habría de ser su obra magna, ocupa el primer lugar: *Lebens-Ansichten des Katers Murr*, nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Johann Kreisler in zufälligen Makulaturblättern. Herausgegeben von E. T. Hoffmann (*Reflexiones del gato Murr sobre la vida*, junto con los fragmentos de una biografía del maestro de orquesta Juan Kreisler, hallados por

Digitized by Google

casualidad en pliegos de maculatura. Editados por E. T. A. Hoffmann, 1821 y 1822).

El título y la construcción de la obra obedecen a la tradición humorística de Jean Paul y descienden del modelo establecido en la novela *Hesperus*. El gato Murr ha escrito su autobiografía. Como no tenía papel secante a alcance de mano, ha roto el cuaderno de un pliego de maculatura abandonado, para usar sus hojas con este fin. El pliego contenía la biografía del músico Kreisler. De este modo, el autor ha intercalado en la narración autobiográfica continua del gato, como si fuesen hojas de papel secante, trozos fragmentarios de la biografía del músico.

La novela describe dos mundos, el del gato y el del músico, ambos vinculados por el hecho de que Kreisler es el dueño del gato y que, con este motivo, ambas narraciones biográficas mencionan las mismas incidencias. Pero existe también otra vinculación. El mundo de los animales, del gato, en el fondo no es sino una imitación ingenua y un remedo grotesco de la cursilería humana. El mundo de los animales, de este modo, pone de relieve las estupideces y bestialidades del mundo convencional humano. Explica el gato Murr que, entre los animales, hay dos clases, los perros y los gatos. Los perros son gente mundana, elegante y servil; los gatos se distinguen por su sensibilidad literaria. Pero su sensibilidad no es sincera. Es un plagio imbécil de la verdadera literatura, adaptada a la inteligencia de la gente cursi, y producida con fines puramente mercenarios o de vanidad estúpida. Es, en fin, lo que el gran público y sus autores preferidos consideran como literatura y arte.

El gato Murr, en un estilo complacido y compuesto de vulgaridades entonces en boga, relata el origen de su sensibilidad, de sus conceptos espirituales y su filiación literaria. Desciende de *El gato con botas*, conocido por el cuento infantil, así como su amigo, el perro Ponte, es descendiente del perro Berganza, conocido por *El coloquio de los perros*, de Cervantes. En su autobiografía, el gato Murr describe con minucia petulante y absolutamente humana, sus amoríos, sus amistades, sus reuniones con compañeros, sus lances de honor, sus ambiciones en el mundo de las letras y ciencias, las intrigas con las cuales ha tropezado en su afán de llegar a un puesto bien remunerado. Lo describe con este acento profundamente convencido que caracteriza a la gente que anda buscando su ventaja personal y para la cual todo es sólo un negocio. En fin, escribe algo como un libro de texto sobre el arte de llegar a la figuración por la simulación de verdaderas aspiraciones intelectuales. Expone la conocida personalidad del arrivista intelectual sin escrúpulos ni ideas propias.

Del divertido mundo de los animales, el de los humanos sólo se distingue por su petulancia aun mayor y por algunas formas convencionales. La escena humana de la novela la forma una corta postiza con la cual un pequeño príncipe destronado ha querido rodearse. Su ministro de hacienda, por ejemplo, pide acuerdo de gabinete para verificar las cuentas de las la-

Digitized by Google

vanderas de la corte. Es un mundo de intrigas y ambiciones absolutamente idénticas con las del mundo de los animales. Pero este ambiente grotesco y facticio brinda un refugio seguro al músico Kreisler y algunos amigos suyos, porque, precisamente, carece de realidad. Para completar su corte, el príncipe considera necesario tener un maestro de orquesta aunque no tenga orquesta, lo que permite a Juan Kreisler vivir en una situación relativamente independiente. Kreisler es en realidad un autorretrato de Hoffmann. Cuando Hoffmann se inició en las letras como colaborador de la *Gaceta musical*, inventó esta personalidad imaginaria y le atribuyó varios bocetos que llamó *Intervalos lúcidos de un músico demente*. Más tarde proyectó una gran obra de interpretación musical, *Un ciclo sobre la pura espiritualidad en la música*, en forma de reflexiones, atribuídas a Kreisler. Por fin, hizo de este hijo predilecto de su imaginación la figura central de lo que habría de ser su mayor obra y que tuvo que dejar inconclusa en la hora de su muerte.

La biografía del maestro de orquesta Kreisler relata los incidentes de su vida bastante fantástica y sus opiniones sobre la música. Kreisler vive en la intimidad espiritual de Gluck, Mozart, Beethoven, Spontini y otros grandes compositores. Con este motivo, el mundo convencional de su ambiente es, para él, como un destierro en un país poblado de seres incomprensibles y grotescos. Dice Hoffmann de él : « Es un hombre que no comprende la fraseología de los demás... Declara que los demás son víctimas de una miserable ilusión y que, por esta razón, son incapaces de percibir la verdadera vida. Considera la solemnidad con la cual los demás imaginan ser dueños de sus propiedades, como el hecho más divertido en todo el universo. Le gusta el chiste que brota de la más profunda contemplación de la existencia humana y que es el más precioso privilegio de la naturaleza, puesto que dimana de las más puras fuentes de esta misma naturaleza... Pero los demás son gentes distinguidas, solemnes, que no aprecian el chiste. Los demás no aprecian a Kreisler porque tendrían que concederle una superioridad que les incomodaría, porque él está en comunicación directa con problemas que son demasiado elevados para el círculo estrecho en el cual la vida de los demás queda encerrada. »

Kreisler, intérprete de las ideas de Hoffmann y, como su autor, bohemio empedernido, en cierta oportunidad, concreta sus conceptos de la vida en un largo discurso. Dice : « Una vez he oído como, en una comedia, el criado llamó a los teñedores de instrumentos « buena gente y malos músicos. » Y en seguida, igual como el juez supremo del universo, he dividido a toda la gente humana en dos tropeles. El uno, lo forma la buena gente que son malos músicos. Sin embargo, sería injusto reprobar a nadie y todos tienen derecho a la felicidad, aunque de maneras diferentes. La buena gente, fácilmente se enamora de dos lindos ojos. Tiende, entonces, ambos brazos hacia la persona agradable que lleva, en su rostro, estos ojos chispeantes. Rodea a la amada, formando, a su rededor, círculos cada vez más estrechos,

Digitized by Google

hasta que asumen la forma de un pequeño anillo que colocan en el dedo de la amada, como *pars pro toto,* es decir, como eslabón de la cadena a la cual han atado a la amada para llevársela al presidio amoroso del matrimonio. En esta fase de su vida, las buenas gentes suelen exhalar gritos como los siguientes : « Oh Dios », o bien, « Oh Cielo » ; o, si se inclinan hacia las ciencias astronómicas, « Oh estrellas »; o, si se inclinan hacia el paganismo, « Oh dioses » ; y agregan, « es mía, la más hermosa es mía, y todos mis anhelos y mis esperanzas han tomado la forma de la realidad ». Con estos ruidos, la buena gente pretende imitar a los músicos; pero su esfuerzo es vano, puesto que los músicos se inspiran en una forma del amor absolutamente distinta. Ocurre a veces que manos invisibles quitan a los músicos la venda que cubría sus ojos y, entonces, ven la figura angélica que silenciosamente albergaban como un secreto impenetrable, en su propio seno, y la ven caminando en la tierra. Y en estos momentos se levanta, como puras llamas celestes que sólo brindan luz. pero que no brindan calor, que son un fuego que no destroza, en estos momentos se levanta, dentro del alma de los músicos, toda la gloria, todo el encanto de una vida superior, de una vida que dimana de lo más íntimo de su ser. Y la espiritualidad que llevan en su alma, animada por impulsos entrañables, saca al exterior algo como antenas, como miles de antenas. Rodea con estos instrumentos de su sensibilidad a la que han visto, y ella les pertenece sin pertenecerles, porque únicamente el anhelo y la sed tierna son de duración permanente. Y ella, ella misma, la hermosa, ella es el presentimiento artístico, transformado en obra de arte, ella da su luz interior al alma del artista, como un canto, como una pintura, como un poema. Oh Señora, créame, tenga la convicción de que los verdaderos músicos, con los brazos de su cuerpo y las manos de estos brazos, no hacen nada, excepto una música aceptable, sea que la hagan con la pluma o con el pincel o de otro modo. Los músicos extienden hacia la verdadera amada solamente manos espirituales, antenas espirituales, en las cuales no hay dedos con los cuales, convenientemente, podrían agarrar anillos para colocarlos en el amado dedo de la adorada. Con estos buenos y verdaderos músicos no existe el peligro de casamientos entre gentes de clase diferente y no importa nada si la amada que vive en el alma del artista, es la hija de un príncipe o de un panadero. Lo importante es que no sea un buho. Estos músicos, cuando están enamorados, crean con su entusiasmo divino, obras gloriosas y ni mueren tísicos ni se vuelven locos... Los verdaderos músicos llevan su dama en el alma y no piden nada sino cantar, hacer poesías, pintar, en honor de ella ; y, en su cortesía exquisita, son comparables a los caballeros galantes de la novela a los cuales, por tener un temperamento inofensivo, son preferibles, puesto que no proceden en la misma forma sangrienta como aquellos que, cuando no hallaban gigantes o dragones a alcance de mano, asesinaban a gentes honradas en son de homenaje a su dama. »

Desgraciadamente. la novela del gato Murr ha quedado un fragmento.

Digitized by Google

Falta el tercer y último tomo. Hoffmann, según sabemos, llevaba esta parte « completamente terminada en su cabeza », pero murió antes de apuntarla. De este modo ignoramos qué fin fantástico el autor habría dado a su relato sobre la vida del *Maestro de orquesta demente*. Sólo podemos referirnos al fin que tiene en los esbozos, ya mencionados, que llevan la fecha de una época anterior. Esta biografía, publicada en la *Gaceta musical*, mucho más fragmentaria aun que la en el *Gato Murr*, cuenta la desaparición inesperada de Kreisler. La genta buena y chismosa habla de la probabilidad de un suicidio y, en realidad, Kreisler, antes, había declarado que tenía ganas de matarse con una disonancia musical especialmente asquerosa. Pero, también, corren voces de otra índole y « muchas afirmaron que habían observado en Kreisler los vestigios de la demencia y, de veras, algunas personas habían visto cómo el maestro de orquesta, con dos sombreros, puestos el uno encima del otro, y con dos pautas de música, colocadas como dagas en una faja colorada, había salido de la ciudad, cantando alegremente y dando pequeños saltos graciosos. »

Hoffmann poseía una personalidad artística demasiado individual para que haya podido tener imitadores y formar « escuela ». Su obra se basa en la unión de varias formas de expresión artística, las del músico, del pintor, del caricaturista y del novelista, y la eficacia de esta unión reside en el hecho de que Hoffmann se ha destacado en todas estas formas del arte. Su ópera *Undine*, por ejemplo, ha sido reestrenada hace poco en Alemania con éxito. Sus pinturas, sus dibujos, sus aguafuertes y sus caricaturas, aunque llevan el sello de la época, poseen aun hoy interés como documentos históricos, lo que es especialmente el caso de sus retratos.

Pero si no ha formado « escuela », Hoffmann ha influenciado la evolución alemana en más de un sentido. En primer lugar, ha dado un impulso formidable a la literatura propiamente musical. Ha sido el primer gran escritor moderno sobre este tema. Su crítica musical ha sido sumamente productiva porque ha hecho una propaganda acertadísima en pro de Mozart y Beethoven que en esa época, a principios del siglo XIX fueron tachados de modernistas desequilibrados. La aceptación general de la música de Mozart y Beethoven ha sido, en gran parte, la obra de Hoffmann. Más tarde, Robert Schumann, como escritor sobre música, recogió la tradición de Hoffmann, de modo que la vinculación directa entre la música y las ideologías literarias, tan característica para la música contemporánea, procede del ejemplo de Hoffmann. En esta tradición, Richard Wagner se ha incorporado y lo ha hecho como discípulo inmediato de Hoffmann. Durante la mayor parte de su vida, Wagner fué un lector y admirador asiduo de Hoffmann y en las novelas que Wagner ha escrito, ha imitado o, como dijo Heine, ha superado a su modelo.

Además, Hoffmann ha tenido, por su humor fantástico y por la técnica de sus descripciones de personas y lugares, una influencia profunda sobre

Digitized by Google

casi todos los novelistas alemanes del siglo XIX. Ha sido uno de los promotores de la novela berlinesa e indirectamente de la novela realista de ambiente local. Esta forma de novela ha tenido unos cuarenta o cincuenta años más tarde, un gran desarrollo en la literatura alemana como novela regional. Hoffmann había dado, por el acierto de sus cuadros verbales, un retrato sumamente fiel de Berlín. Había dibujado con líneas que se graban en la memoria del lector, el semblante de sus calles, sus mercados públicos, sus casas solariegas, sus iglesias y catedrales, su gran parque del Tiergarten, sus recreos populares o distinguidos. Había poblado esta topografía artística de la ciudad con una serie de personajes, típicos, de la época y del ambiente: los empleados públicos pedantescos, los jóvenes artistas impulsivos e incoherentes, los mercaderes petulantes y vulgares y otros más. Lo había hecho con un arte tan consumado que, no sólo los novelistas berlineses, sino todos los novelistas regionales, sin querer y muchas veces sin saber, han aprendido sus lecciones en la escuela de Hoffmann. La fuerza visionaria con la cual Hoffmann evoca los lugares y los personajes ha servido como ejemplo a todos y hay muy pocos novelistas posteriores que, en una forma u otra, no hayan aprendido mucho del gran bohemio.

Y, por fin, esta actitud del bohemio frente a la vida convencional, este desafío echado a la cara de la gente « que no creen ni en la inmortalidad del alma ni en el ritmo de la música », ha dejado una impresión tanto más honda porque provino de una personalidad que, si hubiera querido, habría pasado la vida en la forma más holgada y respetable del mundo. En este sentido, Hoffmann, en la memoria de las generaciones posteriores, casi ha asumido las proporciones de un personaje mítico del cual, aun hoy, se cuentan innumerables anécdotas formidables.

Digitized by Google

CAPÍTULO X

HEBBEL

El individuo y la colectividad. — El « héroe » y las masas. — Los « hiperbólicos ». — Grabbe. — Hebbel. — Su vida. — La misión metafísica del héroe histórico y el antagonismo metafísico entre el hombre y la mujer. — *Judith*. — *María Magdalena*. — Segunda jornada de su vida. — *Herodes y Mariamne*. — *Gyges y su anillo*. — La trilogía : *Los Nibelungos*. — Muerte prematura.

El movimiento de 1770 había aspirado a una regeneración de la vida alemana en todas sus reparticiones. Había tenido el fin de renovar la sensibilidad y la ideología de la nación para transformarla en una entidad colectiva homogénea, en el significado moderno de esta palabra, y para provocar la renovación correspondiente de la vida institucional a base de la creación de un estado unitario y progresivo. De este modo, fué inaugurada una evolución esencialmente espiritual, pero con finalidades universales que también abarcaran la vida económica, social, religiosa y política. Era un movimiento que, en el fondo, ha sido paralelo a la revolución francesa y que, igual como esta renovación esencialmente política, recibió impulsos decisivos de la revolución norteamericana, así como ha sido demostrado en los capítulos anteriores. Y si el movimiento alemán revistió la forma exterior de una evolución puramente intelectual y emocional, la razón principal de este hecho residía en el carácter de la vida política e institucional alemana, fraccionada por la intervención de los estados territoriales absolutistas y casi soberanos.

Con este motivo, la evolución alemana, a pesar de su carácter especulativo, filosófico, artístico y literario, siempre seguía manteniendo estrechas vinculaciones con los problemas políticos y económicos y, además, seguía observando los acontecimientos europeos entre los cuales el desarrollo de la revolución francesa ocupaba el lugar más destacado. Fué saludada con entusiasmo por Klopstock, Schiller, Hoelderlin y otros hasta que se produjesen, sucesivamente, dos importantísimos fenómenos en su evolución : primero, el terror y, segundo, la dictadura napoleónica. La impresión, provocada por estos dos fenómenos históricos, puso de relieve un nuevo problema que, en su aspecto doctrinario, se refiere a la posibilidad de es-

Digitized by Google

tablecer un institucionalismo utópico y, en su aspecto psicológico, a las relaciones que existen entre los « héroes », las grandes individualidades dirigentes de la humanidad y las masas. Con las guerras napoleónicas, la conclusión de la Santa alianza y, finalmente, la época de la restauración, ese problema, a la vez programático y psicológico, adquirió un carácter de urgencia. Desde 1810, toda la evolución alemana, también la literaria, además de seguir desarrollando las ideas enunciadas desde 1770, gira alrededor de ese problema central. Recoge los pensamientos expuestos por Goethe, Schiller, Hoelderlin, Novalis y los demás pensadores, pero los aplica a la solución del problema del día, que era el antagonismo entre el ideal utópico y la realidad institucional o las relaciones que rigen entre la muchedumbre y sus jefes espirituales y políticos. Los poetas, dramaturgos y novelistas que han interpretado en formas y con tendencias diversas ese problema y que se han esforzado en darle soluciones nuevas, tanto por su técnica literaria como por su pensamiento básico, son Christian Dietrich Grabbe (1801-1836), Friedrich Hebbel (1813-1863), Georg Buechner (1813-1837), Otto Ludwig (1813-1865) y, finalmente, Franz Grillparzer (1791-1872). En su mayoría, han sido considerados por sus contemporáneos como personalidades extravagantes, desorientadas, exageradas, como fascinadas por problemas artificiales, como analizadores de nimiedades imaginarias o como inteligencias desequilibradas y dislocadas.

La vinculación directa y estrecha entre esa generación y la de 1770, queda evidenciada con fuerza especial en la producción del dramaturgo que encabeza su nómina, Christian Dietrich Grabbe. Hombre indisciplinado y bohemio alcohólico, Grabbe ha dejado una obra incoherente e inconclusa, desigual y caótica, pero, en ciertas partes y bajo ciertos aspectos, sumamente sugestiva. Ha dedicado casi todas sus tragedias al análisis de las limitaciones, impuestas a las grandes individualidades, o por la torpeza de las masas o por las fuerzas irracionales de la naturaleza. En su tragedia *El emperador Enrique VI*, por ejemplo, ha introducido en las letras la vida fisiológica como factor trágico en la actuación del « héroe ». El emperador, en el mismo momento que inicia la ejecución de sus inmensos proyectos políticos, sufre un síncope letal en plena escena. En su drama *Napoleón*, el gigante cae como víctima de las emociones colectivas torpes y de la sublevación de los pueblos irritados. Y en el fragmento *Marius y Sulla*, el dramaturgo expone el mismo problema, contrastando la actuación impulsiva de Marius con la personalidad reflexionada y superior de Sulla que impresiona a los demás como hombre frío, disimulado, exento de pasiones, sólo porque ha logrado disciplinar sus impulsos, dominándolos « como una jauría de galgos salvajes encadenados, listos para devorar sus presas ».

Grabbe acertó en los detalles y tuvo, en algunos casos, conceptos fundamentales sorprendentes por su ingeniosidad. Pero carecía de disciplina literaria y produjo obras desiguales, a veces incoherentes, de valor proble-

Digitized by Google

mático. Su dicción obedece a una aspiración singular de distinguirse por la violencia y la crudeza. Si, muchas veces, ha hecho uso de la técnica del naturalismo, era más bien para encontrar la posibilidad de asustar al público por una brutalidad exagerada. Menciona los problemas, a veces los expone, pero casi nunca los desarrolla con la consecuencia disciplinada necesaria. Y entre los elementos disparatados de su obra híbrida, sólo su manía de la hipérbole ha dado una unidad exterior a la impresión que produjo a sus contemporáneos, de modo que ha sido clasificado, durante largos años, como iniciador de una supuesta escuela de los « exagerados » o los « hiperbólicos » a la cual, según algunos críticos de su tiempo, Friedrich Hebbel, también, hubiera pertenecido.

En realidad, Hebbel ha sido un gran artista, sumamente disciplinado, rectilíneo hasta la obstinación, y creador de sublimes obras absolutamente homogéneas. Nació el 18 de marzo de 1813 en la aldea de Wesselburen, Holstein, como hijo de un pobre obrero. De su padre, ha dicho : « Era un hombre bueno, leal, de cariñosas intenciones; pero la miseria económica le había quitado el alma. » Después de haber cursado la escuela pública primaria, el futuro dramaturgo tuvo que trabajar junto con su padre como aprendiz albañil. La muerte del padre, ocurrida en 1827, produjo una crisis en el miserable hogar de la viuda. Para socorrerla, el escribano del distrito empleó al joven Hebbel como mensajero y, algo más tarde, como ayudante de escritorio. Comía con los mucamos y dormía junto con el cochero en la misma cama. Pero tenía ahora la oportunidad de leer e instruirse. Tenía, por ejemplo, como amigo al mucamo de una familia pudiente que poseía el único ejemplar de *Fausto* de Goethe que se hallaba en la aldea. Este substrajo el tomo para prestarlo a Hebbel quien tuvo que leerlo en una sola noche para que estuviese, en la mañana siguiente, repuesto en su sitio de la biblioteca del dueño.

En 1830, es decir, a la edad de 17 años, Hebbel empezó a escribir versos y cuentos en prosa. Colaboraba en las hojas locales que se publicaban en su región y en una revista, también regional. Pero su situación se volvía cada día más insoportable. Por fin, en 1835, una escritora popular, residente en Hamburgo, editora de una revista *La Moda de París*, comprendió que el joven que, de su aldea, le mandaba artículos y versos y cartas desesperadas, era una personalidad especial, merecedora de interés. Hizo una colecta en su favor, y Hebbel se trasladó a Hamburgo con la intención de prepararse para el bachillerato, teniendo entonces 22 años. Ya estaba hecho toda una personalidad y, ocupado con grandes proyectos literarios, le era imposible tomar las lecciones particulares, necesarias para aprender los elementos que se enseñan en el colegio. Sus protectores habían soñado, para él, con una carrera de abogado u otra situación semejante, pero, por fin, le permitieron trasladarse a la Universidad de Heidelberg, donde estudiara sin ser admitido para los exámenes. Seguían ayudándole, pero sus contribuciones meramente bastaban para que llevara

Digitized by Google

una vida de privaciones miserable. En el otoño de 1836 se trasladó a Munich. Ganaba, de vez en cuando, algo como corresponsal de un diario de Stuttgart, recibía en forma irregular la ayuda de algunas buenas personas y vivía en una indigencia tal que, durante unos dos años, se alimentaba únicamente de pan y un poco de café. En 1839 sus recursos estaban agotados y volvió a pie a Hamburgo, vestido como un vagabundo, donde fué recogido por sus amigos. Halló una situación como periodista y la perdió pronto, a causa de una larga y grave enfermedad. En esa época escribió su primera gran obra, la tragedia *Judith* (2 de octubre de 1839 hasta el 23 de enero de 1840), que fué estrenada en Berlín. Se ha mantenido hasta el día de hoy en el repertorio de la escena alemana y ha sido traducida, también, al español.

Ni la publicación del mencionado drama ni la de un tomo de poesías le habían asegurado una situación económica soportable, hasta que el rey de Dinamarca le acordó una beca de viajes por dos años. Se fué a París donde conoció a Heine, sin vincularse con el gran poeta lírico al cual Hebbel siempre ha demostrado profundas simpatías, pero que era demasiado diferente de carácter. Vivió, después, durante una parte del año de 1844 hasta 1846, en Roma y llegó a fines de ese último año a Viena, otra vez náufrago y sin recursos. Estaba tan mal vestido que, por ejemplo, el director del teatro de la « Burg » no quiso recibirle por segunda vez, a pesar de que su nombre ya era conocido en el mundo de las letras y del teatro. En Viena, dos jóvenes de familia pudiente se interesaron por él, de modo que pudo vivir y vestirse decentemente. La entonces célebre actriz Cristine Engehausen, una de las « estrellas » del teatro de la « Burg » se enamoró del autor de *Judith*, cuya protagonista siempre ha sido un papel especialmente ambicionado. Se casaron y Hebbel, además de un hogar en el cual ha vivido feliz hasta su muerte, encontró un refugio. Podía trabajar con tranquilidad serena, y dentro de poco tiempo, ganó mucho por sus trabajos literarios. Era el centro de un grupo de intelectuales en Viena y fué presentado, en 1848, por sus amigos como candidato a diputado nacional en la célebre Asamblea constituyente que se reunió entonces en Frankfurt, sin ser elegido. Siguió produciendo y conquistando una reputación sólida hasta que murió el 13 de diciembre de 1863, varias veces laureado por sociedades literarias alemanas, apreciado por una parte del público intelectual y reconocido como uno de los autores más prominentes de vanguardia. Su última enfermedad y su muerte habían sido la consecuencia de las privaciones que había sufrido en su juventud y murió en un momento cuando, según todas las apariencias, se preparaba una nueva evolución de su personalidad literaria.

Es necesario conocer los detalles de esa vida excepcional para comprender el carácter singular del autor. La voluntad férrea, la determinación esforzada con la cual ese paria había adquirido una educación e instrucción, la tensión formidable del ánimo y la tenacidad unilateral, casi brutal, de

Digitized by Google

sus aspiraciones hacia lo que él consideraba como su destino, la confianza ciega en su misión y la fuerza de resistencia pasiva contra la miseria: todo repercute en sus obras, especialmente las de la primera época de su vida. Son soliloquios exaltados de un hombre que, sin compañeros ni amigos, se ha ensimismado en sus cavilaciones y que se mantiene, por el exceso de un orgullo gigantesco y la fe ciega en su apostolado literario, contra la apatía hostil del mundo entero. Exclamó en esta época: « Yo sé que lo único necesario por sí mismo, es que el universo exista, y sé que es una cuestión indiferente cómo los individuos existen en el universo. » Hebbel luchaba, no para vivir, sino para imponer su personalidad espiritual y literaria, para conquistar la libertad de evolucionar libremente, para defender su derecho de exteriorizar, en grandes producciones literarias, el talento del cual se sabía poseedor, en fin, para cumplir con su destino. Se consideraba a sí mismo como portador de una misión y se inspiraba en ese sentimiento de intelectualismo aristocrático, para interpretar el universo según una doctrina que, en sus aspectos políticos, predica la sumisión de las masas a los grandes individuos y la de los grandes individuos al destino de la humanidad. Se sentía aristócrata y, en cuanto a su credo, era esencialmente conservador. Declaró en esa época: « Yo soy un poeta de importancia superior, igual como Lenz, Hoelderlin, Grabbe y Kleist han sido, y tengo parentesco espiritual con ellos. » Ese paralelo, justificado y bastante exacto en cuanto a la clasificación literaria, incluye, además, que se consideraba predestinado a una vida trágica, como la han sufrido todos los dramaturgos que mencionó. Dijo: « En el alma del poeta, el dolor de la humanidad se transforma en música. » Y agregó, en otra oportunidad: « El objeto de mi arte es la verdadera esencia del universo. Y tendría vergüenza si tratara de imponer mi reconciliación particular con la situación de hecho, como una solución del problema universal. Tendría vergüenza porque esta solución es el producto de una resignación y si yo tengo el derecho de resignarme personalmente, como individuo particular, no me está permitido resignarme en cuanto se trata de la humanidad y sus derechos eternos. »

El universo, según la definición de Hebbel, ha de ser el tema de su poesía y esta poesía debe, como explica en otro lugar, « interpretar la lucha entre la voluntad individual del héroe y la voluntad del universo. Esta voluntad del universo es la fuerza que transforma y modifica la actuación libre individual, por los hechos que son el producto de la necesidad determinada. » De ese modo, el drama que, por su esencia, ha de tener significado histórico, no tiene que reproducir la *fable convenue* de unas incidencias históricas que sólo tienen carácter de anécdotas, sino ha de « interpretar a los pocos caracteres que sirven como transformadores de los siglos o de las épocas milenarias y que, siendo portadores de una idea o una misión, llegan a un conflicto consigo mismo porque se asustan frente a las inesperadas consecuencias ulteriores de esta idea ». Esos caracteres pertenecen a

Digitized by Google

la clase « de esas individualidades que aun no han sido separadas por completo de la madre naturaleza y que, con este motivo, se sienten casi idénticas con el universo ». « Son interesantes e importantes porque son las teas nerónicas humanas que los siglos pasados han incendiado y no por el interés que provocan sus suspiros y lamentos... sino porque las llamas obscuramente coloradas que proyectan, sirven para iluminar el laberinto. » En fin, « el arte es la realización de la idea ». El arte debe reproducir « el proceso dialéctico » de la historia universal en sus manifestaciones trascendentales, debe « describir las angustias de la humanidad cuando ella está buscando una nueva forma para su vida », y debe culminar en la descripción del « individuo que perece, por haberse opuesto a ese proceso dialéctico, por sus acciones o su existencia, produciendo así un sentimiento de satisfacción que es incompleta cuando el individuo perece arrogante y rebelde, anunciando que reaparecerá en otro punto del universo para volver a empezar la lucha, y que es un sentimiento de satisfacción completa cuando el individuo, en su ocaso, llega a un concepto purificado de su relación con el universo ».

La verdadera obra dramática, concebida según esta doctrina « se pierde, junto con el misterio del universo, en las tinieblas de una misma noche común ». Es la interpretación dialéctica del destino trágico que sufren los héroes, vacilantes entre su misión eterna y la flaqueza inherente a las imperfecciones del individuo : « La misma divinidad, cuando quiere obtener grandes efectos y cuando, con este motivo, incita indirectamente a un individuo para que obre en forma excepcional, se permite una interrupción arbitraria del funcionamiento del universo ; y en este caso, la divinidad, por cierto, es capaz de parar por un momento la rueda del destino o de hacerla desviar de su rumbo, pero no puede salvar su instrumento de la destrucción por esta rueda fatal. Este es, probablemente, el motivo trágico más sublime, y se encuentra por ejemplo en la historia de Juana de Arco. Una tragedia que expresaría este concepto, sería sumamente impresionante, porque facilitaría la comprensión del eterno orden de la naturaleza, el cual no puede ser interrumpido ni por la misma divinidad sin que ella tenga que expiar su acto. »

Estas ideas metafísicas y estéticas, por cierto, corresponden al concepto que Hebbel tenía de su misión, a la vez trágica y universal. Se consideraba a sí mismo como personalidad, encargada de una misión histórica, y se sentía responsable frente al universo por el uso que hubiera hecho de su talento poético. Poseía un concepto exaltado de su apostolado, y la conciencia de su deber intelectual le había mantenido en los momentos más difíciles de la lucha. Pero esta fe metafísica que había robustecido las energías del poeta, se basaba en una ideología, vinculada, en cuanto a sus rasgos esenciales, a la obra de otros pensadores y poetas. Hebbel, en sus observaciones sobre el drama, emplea los términos técnicos de la filosofía de Hegel. En la nómina de los poetas alemanes que mencionó como sus semejantes, se halla

Digitized by Google

el nombre de Hoelderlin, el amigo y precursor de Hegel. Y, en realidad, la filosofía de la historia y la estética expuestas por Hebbel no son sino el desarrollo de las ideas, profesadas por Hoelderlin en la segunda jornada de su vida, la de la llamada demencia incipiente. Pertenecen a la ideología general del evolucionismo histórico, en la forma especial que Hoelderlin le había dado, vinculándolo con el panteísmo e interpretando los « héroes » como emanaciones directas de una divinidad que se manifiesta por su intermedio y que les asigna la misión trágica de mensajeros y mártires de las revelaciones divinas.

Además, Hebbel había mencionado, entre sus precursores, a Kleist, es decir, al discípulo de Novalis que había desarrollado las teorías metafísicas del maestro en la forma de una psicología antitética que identifica el amor con el odio, la voluptuosidad con la crueldad, y que interpreta la atracción y repulsión entre el hombre y la mujer como un instinto de dominación recíproca, tendiente o a la destrucción del ser amado y, en algunos casos, a la autodestrucción metafísica o a la dominación del ser amado por la sugestión hipnótica. Hebbel, también, había adoptado este concepto psicológico, devolviéndole el significado metafísico que había tenido en la obra de Novalis. El amor entre el hombre y la mujer, según Hebbel, no es sino un eterno antagonismo entre los dos sexos y tiene las proporciones de « un pleito gigantesco ».

Estos dos conceptos, el de la evolución histórico-metafísica y del héroe, y el del antagonismo « gigantesco » entre la mujer y el hombre, forman el tema de la primera gran obra de Hebbel, la tragedia *Judith*. En ella, se trata, a la vez de un acontecimiento histórico de primer orden, de la destrucción de Holofernes por los judíos, y de la lucha individual entre el « héroe » Holofernes y la igualmente heroica Judith. En esta inmensa tragedia, Hebbel ha querido « interpretar la lucha entre la voluntad del héroe y la voluntad del universo. Esta voluntad del universo es la fuerza que modifica y transforma la acción individual libre, por los hechos que son el producto de la necesidad. » Judith, la mujer heroica judía, ha resuelto sacrificar su honor y su pudor, para librar a su nación de la invasión, puesto que los hombres de su raza no tienen el coraje necesario para defenderse. Se va sola al campamento del gran capitán que, por encargo de Nabucodonosor y en nombre de Baal, ha venido para aplastar a los judíos y para eliminar su misión histórica. Judith logra su fin. Atrae hacia sí la atención desdeñosamente amorosa de Holofernes y asesina a este hombre que, más que un individuo, es una de las incomensurables fuerzas de la naturaleza. Pero, si Judith ha sido instrumento en las manos del destino, también es humana, es mujer; y el destino de la mujer no es asesinar o destruir la vida, es ser madre y dar la vida. Judith ha cumplido con su deber histórico. Pero ha asesinado al hombre que, con su primera mirada dominadora, le ha fascinado y la ha enamorado. Contra su propia voluntad consciente, en lo más hondo de su alma se ha sentido la esclava del hombre superior. Ha tenido fuerza bastante para

Digitized by Google

no olvidarse de su misión que le encargó el destino. Pero no ha podido substraerse al conflicto emocional, provocado por el antagonismo entre esta misión que le ha sido confiada por el « universo », y su naturaleza individual de mujer. Cuando vuelve del campamento de Holofernes, con la cabeza cortada del gran capitán en la mano, los judíos la reciben con los más altos honores. Por su acción heroica ella ha dispersado el ejército de los Asirios que, desbandándose, huye. Pero Judith pide a los sacerdotes y gobernantes de su pueblo « su recompensa ». Le prometen « en nombre de Israel », hacer lo que ella exige. Judith, después de haber escuchado los votos solemnes de los sacerdotes y los oficiales civiles, les dice : « Debéis matarme cuando lo exigiré. » Y, en voz baja, explicando a su mucama y amiga las causas de su actitud, agrega : « Yo no quiero ser la madre de un hijo de Holofernes. Ora y suplica a Dios para que me conceda la gracia de hacerme estéril. » El individuo, frente al universo, la mujer, frente a su misión de homicida, en fin, Judith frente a Holofernes, se ha olvidado de su misión. El odio metafísico que lleva a Holofernes y el amor humano que, como mujer heroica, siente por el hombre heroico, no caben en su alma. Judith es una de las « teas nerónicas, incendiadas por el cruel rayo del destino ». El destino se ha servido de ella, le ha hecho desviarse de su rumbo de individuo femenino, y ha cambiado, por un momento las leyes intrínsecas del universo. Pero, cumplida esta misión, estas leyes han de seguir imperando en el universo. Las ruedas del destino infinito pasan por encima de la mujer que, cumpliendo con su misión metafísica, ha violentado las leyes de su individualidad finita de mujer. Judith es, como habría dicho Hoelderlin, una emanación directa de la divinidad que, para revelarse a la humanidad y para dirigir la evolución de la civilización humana, le ha confiado su misión trágica y le ha impuesto el martirio.

Hebbel, más tarde, ha sido un crítico severo de esta su primera obra. Dijo que era una mezcla de hierro y arcilla. Con esto, probablemente, quiso decir que la obra es grande tanto por su psicología del « pleito gigantesco » entre la mujer y el hombre como por su concepto sobre la filosofía de la historia que se refiere a las épocas « cuando la humanidad está buscando una nueva forma para su vida », ambos expresados en la tragedia *Judith* con vigor formidable ; pero también habrá querido decir que estas ideas son superiores a la importancia del incidente histórico que forma el tema de la obra. La historia de Judith y Holofernes, tal habrá sido el pensamiento de Hebbel, sólo ha sido un episodio en la historia universal. No corresponde a una de estas épocas en las cuales la humanidad cambia de rumbo. No es uno de estos acontecimientos trascendentales que son como el eje alrededor del cual giran siglos y civilizaciones enteros, tales como, más tarde, Hebbel los escogió como tema de sus grandes tragedias. Es, en fin, un argumento inferior al significado metafísico-histórico y psicológico que el dramaturgo le ha confiado.

De este « defecto », también, adolece la segunda obra dramática de

Digitized by Google

Hebbel, la tragedia *Genoveva* que, igual como *Judith*, es un análisis psicológico del estrecho parentesco entre el amor y el odio, la voluptuosidad y la crueldad, pero que carece de las lejanas perspectivas históricas, imprescindibles según Hebbel, en una obra verdaderamente grande. La protagonista de la tragedia, la *Genoveva* de la conocida leyenda cristiana, muere y ha de morir como víctima de una traición ignominiosa, no a pesar de su hermosura y santidad perfectas, sino a causa de ellas.

En su tercera tragedia *María Magdalena*, Hebbel, por primera vez, ha encontrado un argumento en el cual caben tanto su psicología trascendental como su concepto metafísico de la historia. El tema pertenece a la edad contemporánea y, en su aspecto exterior, es de una trivialidad absoluta, de modo que esta tragedia ha sido considerada como precursora del teatro naturalista moderno. Es la historia de una pobre obrera, hija de un carpintero, que ha sido, primero, seducida, y, después, abandonada por un pillo que le ha prometido el casamiento. La protagonista de este modo, si no es sin culpa alguna, lleva, como dijo Hebbel, «el mínimo de culpa posible». Pero vive en el mundo social de convenciones estrictísimas según las cuales ella, que en el fondo es inocente, ha de sufrir sola las consecuencias trágicas de las bajezas cometidas por otra persona. Vive en la época contemporánea, es decir, en una época de transición en la cual sobreviven los restos de una moral que, antes, estaba basada en sentimientos colectivos de responsabilidad que, hoy, van desapareciendo, y que, además, disponía de sanciones y medios de coerción que se habrían dirigido contra el verdadero culpable, pero que, en una época de incipiente e incompleto individualismo, sobreviven como conceptos viciados de una moral híbrida y sin consecuencia interior. La joven obrera, colocada en medio del choque de estos movimientos colectivos que no comprende, se suicida. Su padre que es el representante incondicional de la rigidez «pasatista» y de sus categorías terminantes, escucha las disertaciones de los demás que interpretan lo acontecido. Dicen que todos, sólo se han fijado en lo que dirán las malas lenguas, pero no en la ignominiosa malicia de estas lenguas, y declaran que, por su cobardía moral, se han sometido, como esclavos, a la gente de calidad moral inferior. Expresan, en forma confusa, el pensamiento del autor según el cual vivimos en la época de transición de una moral que sólo juzgó los actos y la conformidad de los individuos con normas colectivas, a una época en la cual se juzgarán sólo los motivos de las acciones individuales. El padre los escucha como si hablaran en un idioma extraño y prorrumpe en la exclamación con la cual concluye la tragedia: «Yo no comprendo más el mundo.»

La tragedia *María Magdalena*, que por su título expresa claramente el pensamiento del autor, es, ella misma, una obra de transición en la vida de Hebbel. Marca el término de la primera jornada en la producción del dramaturgo y anuncia la segunda. Por tratar un tema contemporáneo, por reproducir las escenas de un hogar humilde y por hacerlo en un lenguaje adaptado a la condición social de sus personajes, ha tenido una influencia

Digitized by Google

considerable en la evolución de la técnica dramática del naturalismo y, más aun quizá, en la del teatro de crítica moral y filosófica cuyo autor ha sido Enrique Ibsen. Pero, en el fondo, es una obra metafísica que tiene por tema, la filosofía de la historia, aplicada a un acontecimiento vulgar de la época actual.

Todas las obras de la primera jornada de Hebbel, incluso *María Magdalena*, se distinguen por su intensidad ideológica y la vehemencia casi ciega de su movimiento. Saturadas de máximas y reflexiones filosóficas, escritas en prosa y en un estilo abstracto y, a pesar de eso, ardiente, produjeron, en el tiempo de su aparición, efectos sensacionales. Fueron sumamente discutidas, y admiradas por unos pocos. Pero el eslabonamiento estrecho del diálogo, la insistencia dialéctica de sus razonamientos, la vibración apasionada de su lengnaje y la fascinación de sus deducciones atrevidas, no son sino el producto inmediato del temperamento de su autor exasperado por los largos años de sufrimiento. En ellas, hasta cierto punto, expone lo que Kleist había llamado « la historia de mi alma » y se sirve, para esos fines, de conceptos recogidos en las obras de Kleist, Novalis, Hegel y Hoelderlin. En cuanto a la mayoría de los lectores o espectadores de su época, no lograron desenredar la aparente confusión de estas ideologías contradictorias, pero, sin querer, sintieron la extraña e irresistible sensación del misterio, encerrado en los personajes, y de las inmensas perspectivas que abren los sucesos. Son todas obras de un gran dramaturgo, de un artista creador, capaz de formar personajes rebosantes de una vitalidad peregrina y, además, llevan el sello de una técnica soberana. Pero, su encanto especial brota del lúgubre misterio que rodea a los personajes y los hechos, de la fúnebre fatalidad que, manifiestamente, rige los destinos de este mundo singularísimo. Tienen algo como el carácter de las visiones extáticas de un anacoreta misticodialéctico y su perfección literaria exterior ha sido sublimada por estos acentos de taumaturgo.

Como este mismo acento, también, predomina en la poesía lírica de Hebbel, la reproducción de dos poemas, sumamente característicos, traducidos al español, quizá dará una idea algo más exacta de las vibraciones sugestivas que produce :

Imagen de Estío (1)

Veo la última rosa del Verano, tan plena,
tan encendida como si quisiera sangrar,
y digo, estremeciéndome : — A la tumba se allega
la vida que así colma su esplendidez mortal. —
Duerme, en el día tórrido, la brisa. En curvas lentas
vaga una mariposa blanca ; y, aunque al volar,
apenas mueve el aire, la rosa escucha y queda
muerta al instante en brazos de la tarde estival.

(1) Haas y More, páginas 12 y 16.

Plegaria

Oh Moira, incomparable divinidad risueña,
que, más arriba de los astros, alzas
la copa exhausta y a llenarla vuelves
con ciega prisa en tu inmortal fontana : —
¡ mueve otra vez la copa,
sólo una vez!
Contempla : solitaria
una gota, prendida de su borde,
vacila y va a caer ; ella me basta
para que en alegría se disuelva
todo el dolor en que se hiela mi alma.
Y mi alma te daría, sollozante,
la más íntima y dulce acción de gracias,
más honda que la de otras almas a las que diste
felicidad, riqueza y abundancia!...
Dejar caer, oh Suerte, la gota solitaria...

Cuando la Moira, el Destino, se había vuelto más generoso para con Hebbel, consideró, también, a la poesía bajo aspectos menos implacables. Modificó entonces un axioma, mencionado arriba según el cual el dramaturgo obrara algo como el verdugo del universo y le dió una forma más amable: « El arte está basado en el cariño y sólo dentro del calor de los sentimientos de ternura pueden madurar las obras de arte. » Pero quedó, sin embargo, el poeta de las tragedias monumentales, de las grandes acciones históricas y de los inmensos antagonismos fatales. Produjo obras más humanas, más perfectas, de viril hermosura, obras que, por ser menos rígidas y más suaves, no habían perdido en nada el vigor inexorable. Además, demuestran en forma aun más acabada, que Hebbel era esencialmente un gran dramaturgo, imbuido del instinto de la acción teatral. Y al mismo paso como la perfección de la forma, evolucionó en dirección ascendiente la claridad y comprensibilidad de sus grandes conceptos ideológicos. Sin embargo, por ser de comprensión más fácil, esta ideología, ahora, manifiesta en forma más evidente su profundo dualismo. En primer lugar, Hebbel adopta las ideas de Hoelderlin que probablemente ha hallado en Hegel, según las cuales la evolución de la humanidad es un proceso metafísico en el cual los « héroes » tienen una misión de mártires. En segundo lugar, adopta las consecuencias metafísicopsicológicas de la ideología de Novalis según las cuales existe un antagonismo fatal, insuperable, inconsciente entre el hombre y la mujer, concepto que, probablemente, ha encontrado en la obra de Kleist. Examinando de cerca las obras de la segunda jornada de Hebbel, hay que confesar que este dualismo de conceptos, no siempre, ha sido sintetizado en forma satisfactoria y que, algunas veces, ha tenido como efecto una soldadura artificial de dos elementos heterogéneos, de modo que dos ideas principales se entrecruzan y se estorban la una a la otra, puesto

Digitized by Google

que el dramaturgo motiva las actuaciones de sus personajes principales de dos maneras y les da, por consiguiente, una interpretación híbrida. Tal es, por ejemplo, el caso de la magnífica tragedia *Herodes y Mariamne* que, a la vez, es la visión histórica de una importantísima época de transición, la del cristianismo incipiente, y una sutilísima psicología del amor que se transforma en odio y que, de la voluptuosidad, hace nacer la crueldad de los celos. Pero, a pesar de este exceso de conceptos, a veces de reconciliación difícil, las obras de la segunda jornada de Hebbel, escritas en versos impecables, saturadas de emoción vibrante y belleza altanera, son admirables cuadros poéticos que interpretan el tema sociológico del choque de civilizaciones y de épocas. El contraste entre la barbarie oriental y la civilización griega o entre el despotismo asiático y el amor cristiano o entre una edad salvaje, casi « prehistórica », y la civilización, han sido descritos por Hebbel, en estas obras, con la técnica acertada de un gran dramaturgo y con la sutileza ingeniosa, a veces extraña, de un psicólogo sumamente agudo. Además, las contradicciones que surgen de la mencionada duplicidad de ideologías, paulatinamente se atenúan, se humanizan, con los progresos realizados por el arte dramático de Hebbel que se vuelve cada vez menos áspero, de un intelectualismo menos austero y menos agresivo. Por cierto, las tres grandes obras dramáticas, pertenecientes a la segunda jornada de Hebbel, pierden progresivamente el extraño sabor apocalíptico que distingue las tragedias *Judith* y *María Magdalena*. Pero la evolución del dramaturgo, en su significado artístico y literario, sigue su marcha ascendente, de perfeccionamiento indiscutible. Son estas obras la tragedia *Herodes und Mariamne (Herodes y Mariamne*, escrita en 1848 y publicada en 1850), la tragedia *Gyges und sein Ring (Giges y su anillo*, 1850) y la célebre trilogía *Die Nibelungen (Los Nibelungos*, 1860).

La tragedia *Herodes y Mariamne*, estrenada en 1849 y publicada un año más tarde, aun adolece de la complicación de ideologías dualistas que se entremeten la una en la otra e incomodan la libre evolución de los caracteres y el argumento. Pero, a pesar de sus resabios metafísicos o « dialécticos », es el estudio magnífico de una época de transición, en la cual el cristianismo se apresta para suceder al moribundo imperio romano y al despotismo asiático, mezclado con la sutilísima interpretación psicológica de las dos individualidades sobrehumanas, el rey Herodes y su esposa Mariamne, colocadas en esta época de profundas transformaciones. Chocan la barbarie del déspota asiático, y la mentalidad jurídica de los romanos, con los cuales Herodes está aliado, contra los primeros conceptos del cristianismo. El déspota asiático considera los seres humanos y las colectividades solamente como unos tantos instrumentos de su sangrienta arbitrariedad autoritaria y vence porque sabe el arte de matar. El delegado romano, asustado, presencia el bárbaro espectáculo de estas matanzas y de las extravagancias del lujo oriental, sin poder impedirlos. Pero los que mueren, son víctimas de un salvajismo superanticuado y reciben, en la hora de su ocaso,

Digitized by Google

los saludos de los Reyes Magos que obedecen a los mandos de la misteriosa estrella, prometedora de un porvenir en el cual los individuos tendrán derecho a la autodeterminación. Es, como lo ha dicho Hebbel en uno de sus apuntes, « la idea del cristianismo como elemento esencial del proceso dialéctico universal ». Pero rodeados por la tormenta de esa época de transición se expanden, con un crecimiento tropical salvaje, las dos grandes individualidades del rey y la reina de los judíos que se mueven, según su propia ley, y que cruzan la órbita de la inmensa evolución histórica. Y hasta cierto punto las preocupaciones metafísicas del dramaturgo sólo sirven para hacerle más atento al nexo causal entre el temperamento de los personajes y sus manifestaciones. Le estimulan para que establezca un vínculo de necesidad lógica perfecta entre todos los elementos de la obra. Y el resultado ha sido que, tanto el cuadro de esta época de transición como la psicología de los protagonistas, han sido dotados de una entereza monumental y una fuerza de persuasión irresistible, sin desorientar mayormente al lector o espectador.

Herodes, déspota asiático, ama a su esposa Mariamne con la tosca brutalidad del tirano. Cuando sale para el combate contra el César Augustus, manda que, en el caso de su muerte, maten a Mariamne para que no pertenezca a nadie más. Mariamne se entera de la orden y su individualidad igualmente esforzada así como su sentimiento moderno de la autodeterminación del individuo y de la mujer se insurreccionan. Porque ha amado con la intensidad más entrañable a su esposo, se siente ahora separada de él por una hostilidad igualmente incondicional. El amor se ha vuelto odio, el cariño crueldad. Llega la falsa noticia de la muerte de Herodes; y mientras la reina, fabulosamente hermosa, del país oriental, celebra su libertad con fiestas de exhuberancia asiática, arriba Herodes con su séquito, lleno de la sangre, del sudor y de la tierra que la batalla y el camino han depositado en su rostro y su vestido. Herodes lo comprende todo y quiere lavar su vergüenza en sangre humana. Mariamne para defender los fueros de su autonomía individual pide a los jueces la condenen. Herodes ordena la ejecución de su mujer. Triunfante, pero la muerte en el alma, recibe la visita de tres reyes desconocidos, misteriosos. Le saludan como padre del hijo que acaba de nacer y que será el rey del mundo. El déspota asiático tiene como el presentimiento de la inmensa fatalidad histórica; pero no capitula. Quiere vivir en su ley, como luchador cruel, y, obstinado, decreta la degollación de los inocentes de Belén.

En la tragedia *Herodes und Mariamne*, la pureza de las grandes líneas a veces está entorpecida por lo que podría llamarse recaídas en el simbolismo metafísico de la época anterior. La incompatibilidad que reina entre Herodes y su esposa, interpretada con conceptos históricos sobre la civilización humana, en ciertos pasajes, asume un carácter metafísico y se transforma en la tesis filosófica de un antagonismo eterno entre los dos sexos. Herodes se vuelve « el hombre » y Mariamne « la mujer » por anto-

Digitized by Google

nomasia. El prototipo « del hombre » y el prototipo de « la mujer » se sienten atraídos el uno hacia el otro por las mismas razones trascendentales por las cuales la compensación entre estos dos polos opuestos de la humanidad sólo puede tener la forma de la destrucción de ambos. Y por esto, Mariamne busca la muerte a manos del verdugo. Bajo este punto de vista, la tragedia de Hebbel se acerca a la tragedia *Penthesilea*, de Kleist. Pero estos pasajes, por curiosos e interesantes que fuesen, apenas desvían el interés del espectador.

En la tragedia *Gyges und sein Ring*, escrita en 1853 y 1854, publicada en 1855 y estrenada después de la muerte de Hebbel, en 1886, el concepto « dialéctico » de los personajes ha desaparecido casi por completo. El dramaturgo se esfuerza en pintar « puramente a seres humanos en forma plástica » ; y declara : « No conozco el universo... pero conozco el carácter humano... Por eso acepto las leyes que rigen los movimientos del alma. » Y, por otra parte, agrega, los seres humanos, los individuos y su psicología sufren las influencias del ambiente y de las costumbres reinantes en su país y época. Es una tragedia de sutilezas psicológicas y que parece aun más sutilizada por el hecho de que ha sido colocada en un ambiente « prehistórico y mitológico », en la época de las antiguas leyendas griegas cuando los reyes reinantes aun se llamaban hijos y descendientes de Heraclés.

De nuevo, igual como en *Herodes y Mariamne*, se trata de una época de transición y del efecto ultrajante que la transformación de los conceptos éticos produce en el alma de una mujer impresionable. El rey de los lidios, Candaules, innovador desconsiderado y espíritu movedizo, desprecia las antiguas costumbres de su raza. Se burla de su tosca diadema y de la espada arcaica que tiene que llevar, como hijo de Heraclés, en las funciones públicas de estado. Se ríe, junto con su amigo el griego Gyges, de las costumbres orientales que secuestran a la mujer y la encierran en el « harén ». Hombre frívolo e insubstancial, insiste en enseñar su esposa al amigo para probarle que en realidad es bella. Gyges accede al pedido del rey, pero la reina Rhodopé, ofendida en lo más hondo de su alma de mujer oriental, exige de Gyges, el único hombre que la ha visto en contravención con la rígida ley, que mate a su esposo. Muerto Candaules, la reina se casa con Gyges y repara de este modo el crimen del cual ha sido cómplice sin saber ni querer. Pero después, por sentirse irremediablemente manchada, se elimina por el suicidio.

La tragedia posee una armonía admirablemente condensada. Los caracteres y los acontecimientos se entrevinculan con una lógica irresistible. Los versos tienen una armonía inexpresable saturada de la más intensa poesía. Pero Hebbel ya tenía, él mismo, la sensación de que *Gyges* es la más difícil de acceso entre todas sus obras. El motivo de la costumbre oriental no sólo es demasiado extraño sino adolece del defecto mucho mayor de ser antipático a los modernos. Por comprensible que fuere la psicología de Rhodopé, no se puede prescindir del hecho de que en el fondo de nuestra

Digitized by Google

alma disentimos de ella. La tragedia es una protesta contra la frivolidad desconsiderada y las pretensiones del hombre débil que quiere aprovechar la idea del progreso para gozar de diversiones fútiles. Pero esta tesis parece ser orientada en contra de la misma idea del progreso. Y hasta la sutileza psicológica con la cual Hebbel ha motivado las vibraciones más esquisitas del alma femenina, parece transformarse en la apología incomprensible de costumbres, o repugnantes, o facticias. Prescindiendo de estas rarezas y examinando la tragedia con un criterio completamente libre, hay que reconocer que es una representación grandiosa y sumamente poética de lo que podría llamarse una filosofía de la historia de criterio político conservador. Esta filosofía culmina en la expresión que Gyges da él mismo de su culpa frente al espíritu tradicionalista del país. Dice :

No se tiene que preguntar siempre :
¿Qué es eso? A veces se tiene que preguntar : ¿Qué vale eso?
Yo sé con seguridad que una vez vendrá el tiempo
en que todos pensarán como yo ; las espadas, los velos y las coronas
no poseen calidad alguna que fuere de duración eterna.
Pero la humanidad, cansada de contemplarlos,
se ha dormido, después de haberlos conquistado
en su última gran pelea, y
los tiene agarrados con mano firme. Por eso, él que quiere
quitarlos a la humanidad, la ha de despertar. Y, con este motivo ha de saber
si él tendrá fuerzas bastantes para poner la humanidad en cadenas
cuando, medio despierta, mueve sus miembros frenéticamente ;
y ha de saber si es bastante rico para ofrecer a la humanidad
algo más grande que lo que le quita,
cuando ella, contra su voluntad, tiene que abandonarlo...
La humanidad necesita dormir como yo y tú,
la humanidad crece, como yo y tú, y adquiere fuerzas
cuando presenta el aspecto de ser moribunda y cuando provoca
la mofa de los necios. Cuando el hombre yace en el suelo,
los brazos, antes industriosos, flojos e inertes,
los ojos herméticamente cerrados y la boca
cerrada, los labios juntados como por una convulsión,
apretando, quizá, un pétalo de rosa medio marchitado,
como si fuere el más grande tesoro, por cierto, el aspecto
es extraño para los que, despiertos,
lo miran. Pero si tú estuvieras en esta situación y
si, en este momento, viniera alguien
que hubiera nacido en otra estrella que la nuestra y que, por eso,
desconoce las necesidades de la humanidad
y si gritara : ¡ aquí traigo fruta, aquí traigo vino,
levántate y come y bebe ! ¿ Qué harías tú en este caso?
Por cierto, o instintivamente le apretarías el cuello,
le ahogarías y aniquilarías,
o le dirías : ¡ lo que hago vale más que comida y bebida !
Y seguirías durmiendo hasta la próxima mañana,
en la cual, no éste o aquello hombre,
sino todos los hombres vuelven a la vida con fuerzas renovadas.

Digitized by Google

Todas las imperfecciones de las cuales, en cierto sentido, adolecían las producciones anteriores de Hebbel, han desaparecido por completo en la última obra dramática que ha terminado, en la trilogía de los Nibelungos. En ella, la intención del autor y el efecto que ha obtenido, corresponden al concepto de Lessing, ampliado por Hoelderlin, sobre la creación de un teatro nacional, igual al griego en su finalidad, pero no en su forma exterior, es decir, de un teatro que no fuere una imitación de la técnica antigua pero sí imitación del significado nacional que este teatro antiguo hubo de tener para sus espectadores griegos. Igual como el *Prometeo* o el *Agamemnon*, de Esquilos, es la dramatización de la leyenda nacional, reconstruida con mano piadosa por un gran artista que ni quiere disertar en forma erudita sobre la mitología, ni tiene la pretensión de aprovechar la antigua fábula como pretexto para la exposición de futilidades pasajeras. La ambición de Hebbel era únicamente « poner los tesoros dramáticos contenidos en la canción de los Nibelungos a la disposición de la escena real » y, con este motivo, « dar en cuanto fuere imprescindible, entrañas humanas a las figuras del bajo relieve tradicional ».

El tema tenía la gran ventaja de ser congenial al dramaturgo por las mismas complicaciones que encierra. La canción de los Nibelungos medieval es un conjunto terriblemente entreverado de elementos discrepantes: símbolos prehistóricos de la naturaleza, fragmentos de una mitología pagana, medio teológica, tradiciones populares, recuerdos históricos de diversas épocas, conceptos del código moral pagano germánico, se entrelazan con los preceptos cristianos, con el ideal político de la edad media, con las nociones de la clase caballeresca, con las costumbres de la iglesia romana; y, por fin, el antagonismo instintivo de dos razas, los hunos y los alemanes, la memoria trágica de sus luchas seculares, el olor de la sangre, vertida en esta larga guerra del occidente contra el oriente, encierra y junta como un marco lúgubre, una infinidad de motivos poéticos, haciéndolos converger hacia un desenlace formidable. Analizar estos elementos distintos, indagar la esencia de cada uno de ellos, catalogarlos, clasificarlos, dar a cada uno su valor histórico o mitológico, establecer vinculaciones entre ellos según sus afinidades interiores, o según el lugar que ocupan en la evolución ideológica, reconstruir los nexos psicológicos y sociológicos entre todas estas divergencias: tal era la tarea del dramaturgo que quisiese « poner los tesoros dramáticos de la canción de los Nibelungos al alcance de la escena real » y tal era, también, la misma esencia del gran talento de Hebbel.

Hebbel cumplió con esta tarea en forma genial. Reunió todos los elementos paganos y los cristianos en dos grupos, respectivamente, y colocó la tragedia en la época de transición del paganismo germánico al cristianismo. Los burgundos, en la tragedia de Hebbel, son una raza fuerte, dotada de virtudes guerreras, pertenecientes a un paganismo heroicolegendario, recién convertida al cristianismo. Entre ellos, aun hay facciones secreta-

Digitized by Google

mente refractarias a la nueva religión y, por cierto, a su código moral. La lealtad del vasallo para con el rey y capitán del ejército, la solidaridad de la casta y raza, la venganza sangrienta por los ultrajes sufridos, el odio colectivo y el salvajismo agresivo del conquistador : estos son los deberes reconocidos dentro del grupo que, en el fondo de su corazón, ha quedado pagano, a pesar de haber aceptado las formas exteriores de la religión cristiana. Estos son los impulsos que prevalecen en el alma de los hombres y las mujeres cuando, por los eslabones de la vida real, su destino sufre encadenamientos crueles y cuando en heroica rebeldía se alzan contra los preceptos cristianos del perdón y amor al enemigo. Sin embargo, son europeos, habitan pueblos y ciudades en forma sedentaria y hasta se sienten cristianos cuando tropiezan con la raza asiática, medio nómade y francamente pagana de los hunos. Y así chocan en la trilogía de Hebbel, dos razas de guerreros primitivos, dos civilizaciones distintas y dos épocas importantes en la historia de la humanidad. El dramaturgo asigna a los elementos confusos de la leyenda popular, determinadas funciones históricas, económico-sociológicas y teológicosentimentales. Llega de este modo a una interpretación psicológica de los personajes y los hechos que, además de ser estrictamente lógica, reproduce con mucha exactitud el espíritu de un tiempo en el cual los reyes recién conversos, al escuchar los sermones sobre la pasión, lloraban, tanto de lástima como de rabia, por no poder acudir con sus ginetes en sangriento socorro de Jesús. Describe el ocaso del paganismo europeo que, por sus mismas rebeldías contra el espíritu del cristianismo, se elimina en una lucha que, bajo el punto de vista histórico, es la autodestrucción de una civilización irremediablemente arcaica. Logra conservar la estupenda grandiosidad de los héroes medio mitológicos que se inspira en los excesos monumentales de las ideologías primitivas y logra, a la vez, « dar entrañas humanas a estas figuras de bajo relieve legendarias ».

La trilogía tuvo un éxito formidable. El hombre que en su juventud había trabajado como albañil y había tenido que dormir en la misma cama con el cochero del patrón, era ahora el objeto de cuantas distinciones podía conferir la nación. Era amigo íntimo de los grandes escritores, de los prohombres de la vida universitaria, de los aristócratas y monarcas. Recibió los más altos premios literarios y los aplausos del público. Los estudiantes primero de la alta escuela politécnica y después de la universidad de Viena le tributaron homenajes ruidosos. Pero en el momento de su triunfo definitivo, Hebbel agonizaba, sufriendo las consecuencias fisiológicas de las privaciones que había soportado durante largos años en su juventud. Los médicos, como resultado de la autopsia, declararon que había muerto por falta de alimentación en la edad formativa del cuerpo.

Hebbel debe la alta posición que ocupa en la literatura alemana, en primer término, a su magnífica y monumental obra de dramaturgo. Pero, además, ha sido autor de algunos cuentos, de un poema épico sobre un tema de la vida contemporánea y ha sido un gran poeta lírico. En sus poe-

Digitized by Google

mas, el lector halla la misma intensidad de pasiones, complicada por el ardor de los conceptos metafísicos, transformados en visiones poéticas sobre el universo y la humanidad. En las páginas que preceden, dos poesías de Hebbel ya han sido insertadas como pruebas de su temperamento literario. Las que siguen son características de su ideología metafísica, histórica y económica, y de su psicología sutil.

La niña mendiga (1)

En el quicio, la niña pordiosera
— aterida de frío —
escucha. Sale un joven caballero, le arroja
su gabán y le dice : — ¿Qué más quieres? —
Enmudece la niña pordiosera
— aterida de frío —
y al marcharse, encendida y orgullosa, dejando
el gabán, dice : — Nada más deseo. —

Noche sagrada

Noche. Amplitud. Silencio.
Viene de las eternas lejanías
la plenitud sagrada, con ritmo dulce, como
si concentrase toda la bendición divina.
Y lo que, huyendo del estrecho círculo,
diera a la Inmensidad sus ansias vivas,
cuanto alentase una existencia ardiente,
una esperanza limpia,
todo eso, cariñosa, suavemente, se dobla
en sí mismo, en sí mismo se absorbe ; y se ilumina
de hondas felicidades inocentes.
Desde todos los astros, llueve la milagrosa
bendición ; las cansinas
fuerzas ya pueden proceder, luciendo
renovada energía.
Y surge Dios — en cuanto le es posible —
de la tiniebla ; y su potencia omnímoda
reanuda los hilos que estuvieron
rotos durante el día.

(1) Haas y More, página 14.

Digitized by Google

CAPÍTULO XI

BUECHNER

El naturalismo en el movimiento de 1770. — El naturalismo y la crítica social. — Vida de Buechner. — Doctrinas políticas y estéticas. — La tragedia *Woyzek*. — Influencia póstuma.

Contemporáneos de Hebbel, pero antagonistas de su actitud frente a los problemas de la vida, la historia y el arte, eran varios autores, igualmente importantes, que han analizado problemas idénticos, pero con un temperamento, una ideología y una técnica completamente diferentes. Hasta cierto punto, estos autores, por grandes que fuesen las diferencias entre ellos, todos eran adversarios decididos de la interpretación metafísica y afiliados a un concepto que, en cierto sentido, se viene a definir como positivista. Eran, además de Grillparzer, los dramaturgos y novelistas Otto Ludwig y Buechner, que forman un grupo especial por ser los representantes conscientes de una técnica literaria naturalista, antifilosófica en el sentido de la metafísica espiritualista y, en fin, « veristas ».

El naturalismo ya había entrado en la literatura alemana en 1770 y algunos miembros de ese movimiento se habían servido de él. De índole pura y exclusivamente naturalista había sido la forma del drama en el cual el malogrado poeta Lenz había dado expresión a sus ideas de crítica social. También en las obras de Goethe, pertenecientes a su primera época, abundan los rasgos esencialmente naturalistas como fué expuesto oportunamente. Y, finalmente, Schiller, en sus primeros dramas, había hecho uso de la técnica naturalista que había hallado en sus modelos literarios, pertenecientes al movimiento de 1770. A pesar de su carácter exclusivamente ideológico, *Los brigantes*, en su forma exterior, son un drama naturalista. Y la tragedia burguesa, *Intriga y amor*, la obra más substancial escrita por Schiller en su juventud, ha de ser considerada, bajo todos respectos, como naturalista. Sin embargo, Schiller, no sólo había abandonado esta técnica, sino la había renegado, y se había vuelto el exponente más caracterizado de una técnica nueva, llamada por él mismo « idealista ». Esta forma del drama había conquistado la escena alemana y reinaba en ella con un predominio exclusivo, despótico. Tenía, como género, en

Digitized by Google

el fondo, un origen muy personal y, con este motivo, era incapaz de servir como punto de partida para una nueva evolución. La tragedia « idealista » o « clásica », tal como fué creada por Schiller, sólo admitía imitadores y no continuadores de su tradición. Por estas razones, ya expuestas en un capítulo anterior, la evolución literaria alemana, más tarde, tuvo que dirigirse contra la influencia preponderante, no tanto de Schiller, sino de los que remedaban sus procedimientos literarios. Pero, como Schiller fué considerado como el iniciador y primer representante de ese movimiento, la lucha contra sus formas degeneradas y puramente convencionales, también se dirigió contra él, de modo que los dramaturgos y novelistas Buechner y Ludwig siempre se designaron, ellos mismos, como « antischillerianos ».

Georg Buechner nació el 17 de octubre de 1813 en Goddelau cerca de Darmstadt. Su padre era un médico apreciado por sus contemporáneos, y su hermano menor ha sido Ludwig Buechner, el autor del popularísimo libro *Kraft und Stoff (Fuerza y materia)* que ha sido traducido a todas las lenguas del mundo y ha tenido una época de extraordinaria difusión. Georg Buechner, que había estudiado las ciencias naturales y la filosofía en la Universidad de Giessen, murió el 19 de febrero de 1837, a la edad de veinticuatro años, como profesor libre de anatomía y filosofía en la Universidad de Zurich. A pesar de su muerte prematura, ha dejado un cierto número de publicaciones de índole variada. En la Academia de historia natural de Estrasburgo ha leído una memoria sobre el sistema nervioso de un pez *(Mémoire sur le système nerveux du barbeau*, 1836). En Zurich dictó dos cursos, el uno sobre « la anatomía comparada de los peces », y el otro sobre « la historia de la filosofía », de los cuales poseemos varios capítulos como los sobre Cartesius, sobre Espinosa, y sobre los nervios de la cabeza. Ha traducido los dramas *Lucrecia Borgia* y *María Tudor*, de Víctor Hugo, al alemán. Y, finalmente, es autor de la tragedia *Dantons Tod (La muerte de Danton*, 1835), de la comedia romántica *Leonce und Lena (Leonce y Lena*, publicada en 1838 por primera vez), de la tragedia *Woyzeck* (publicada en 1879) y de una novela *Lenz* (publicada en 1879) que ha quedado un fragmento. El drama *Pietro Aretino* y otro drama cuyo título no se conoce, han sido perdidos. Además, ha publicado un cierto número de folletos revolucionarios y socialistas por los cuales ha sido perseguido por el gobierno de Hessen, de modo que tuvo que vivir como refugiado político en Zurich donde murió de fiebre tifoidea.

Georg Buechner era « un hombre moderno », en el significado que se da en estos días, o, por lo menos, hace unos diez o veinte años, a esta designación. En sus opiniones políticas, tanto como en su obra literaria, ha cultivado un criterio ajeno a la mayoría de sus contemporáneos, y con el cual ha anticipado conceptos posteriores, aun hoy reinantes. Dijo sobre el hecho de que no se pudo incorporar en las filas del movimiento de vanguardia de sus días, lo siguiente : « No pertenezco a la llamada « Joven

Digitized by Google

Alemania », es decir, al partido literario de Gutzkow y Heine. Estos caballeros, desconociendo por completo la estructura de nuestra sociedad, tienen la ilusión de que es posible transformar nuestras ideas religiosas y sociales por el publicismo literario... ¿Reformar la sociedad por la idea, y reformarla por la clase ilustrada? ¡Imposible! Nuestra época es puramente materialista... Mi convicción es que la minoría ilustrada y rica, por grandes que fueren las concesiones que pide de los gobiernos, nunca dejará de mantener una actitud desavenida hacia la gran clase de la mayoría... ¿Y esta clase de la mayoría? Para ella hay solamente dos motivos de acción: la miseria material o el fanatismo religioso. Cada partido que sabe utilizar esta palanca, vencerá. Nuestra época pide hierro y pan, y además una cruz o algo por el estilo. Yo creo que hay que basar la cuestión social en un principio absoluto de derecho, hay que provocar una nueva vida espiritual en el pueblo y abandonar la sociedad moderna al diablo, como superanticuada. Yo, por mi parte, no me aflijo tanto porque este o aquel liberal no puede publicar sus ideas, libre de la censura, como me aflijo porque muchos millares de familias han de comer papas sin tocino... Si el partido constitucional lograra derrumbar los gobiernos alemanes e introducir una monarquía o república unitaria, entonces tendremos una aristocracia del dinero como en Francia, y yo preferiría a este estado la situación actual. La vida de la clase ilustrada y pudiente no es nada más que un esfuerzo para matar su aburrimiento terrible. ¡Que desaparezca esta clase porque sería la única sensación novedosa que ella aun puede experimentar! »

Y, en otro lugar, agrega: « Toda la revolución ya ha dividido la gente en liberales y absolutistas pero, al final, la clase pobre, la que no tiene ilustración, se tragará todo este problema; las relaciones entre la gente pobre y la pudiente forman el único elemento revolucionario en este mundo; únicamente el hambre puede asumir el papel de la diosa de la Libertad y sólo un Moisés que nos aplastaría con las siete plagas egipcias puede volverse un mesías. Si el proletariado rural llegara a engordar, la revolución moriría de apoplejía. »

Por cierto, estos conceptos son más interesantes como documentos de la historia del pensamiento y de los partidos políticos alemanes que desde el punto de vista literario. Y, aunque el problema de la revolución ocupa un lugar de indiscutible importancia en la obra dramática de Buechner, su mérito literario principal reside en el hecho de que ha sido la primera manifestación del « verismo » deliberado y sistemático en la literatura alemana. Su tragedia histórica *La muerte de Danton* aspira a la exactitud histórica: « El dramaturgo no es sino un historiador propiamente dicho porque reproduce los hechos históricos en vez de dar un relato árido sobre ellos. Su deber es reproducir la historia con la mayor exactitud posible. Su obra no ha de ser más decente o menos decente que la realidad histórica. He tenido que reproducir los hechos históricos con exactitud y he te-

Digitized by Google

nido que describir a los hombres de la revolución exactamente como han sido: sangrientos, libertinos, enérgicos y cínicos. Considero a mi drama como cuadro histórico que ha de corresponder al original. »

Sin embargo, en la tragedia *La muerte de Danton* hay, además de este verismo, una considerable dosis de filosofía de la historia. Además, una cierta crudeza grandilocua pretende ser la copia fiel del lenguaje particular de la época revolucionaria. Pero a este simulacro del verismo y del estilo naturalista, pronto sigue el argumento verdaderamente verista y el estilo efectivamente naturalista de la tragedia *Woyzeck*.

Woyzeck es la historia lamentable de un imbécil bonachón, de un hombre pobre, estúpido, nada malicioso; es la tragedia de un « infeliz » que es la víctima de todos cuantos le tratan; es el análisis frío de las locuras que germinan en el cerebro de una persona indefensa, de cortas ideas, en fin, de un bruto, cuando los « vivos » le despojan de lo poco que él posee, cuando le quitan los pocos centavos y la novia que tiene, cuando se divierten de él con sus risas brutales y cuando este desgraciado, enfurecido, impulsado por alucinaciones ineptas e ideas fijas de idiota, asesina. Es la interpretación dramática del caso clínico de una persona de responsabilidad criminal discutible. Pero, también, es un caso sociológico en el cual la responsabilidad moral no incumbe al reo confesado, sino a sus victimarios que, según la ley, no tienen culpa alguna.

El caso verdadero de un asesino que se llamó Woyzeck había llegado al conocimiento de Buechner por las publicaciones hechas en la *Revista de medicina pública*, en la cual habían aparecido las opiniones de los peritos alienistas. Según ellos, Woyzeck era responsable y, como los jueces se dirigieron por estas opiniones, en realidad el soldado Woyzeck ha sido ejecutado en Leipzig. Buechner, basándose en la documentación presentada por los peritos, llegó a conclusiones contrarias, y expuso su concepto en el drama. Conservó, casi sin transformarlos, los hechos y hasta las palabras, tales como resultan de los interrogatorios y las declaraciones. Demuestra en su tragedia que Woyzeck tenía alucinaciones y que, por falta de instrucción y de inteligencia, daba interpretaciones grotescas tanto a sus alucinaciones como a los hechos. Explica, por otra parte, cómo este individuo de responsabilidad deficiente, fué irritado por los malos tratos que le infligió un suboficial, y qué impresión tuvo que producirle el hecho de que este suboficial le quitó la querida. Describe cómo el ser primitivo obedece a sus pasiones confusas, cómo interpreta las voces misteriosas de sus alucinaciones y cómo, en plena irresponsabilidad criminal, mata a la mujer. Todo esto, Buechner lo demuestra, procediendo con el esmero de un perito que ha sido encargado de la « reconstrucción » del crimen y con la impasibilidad del hombre que maneja los instrumentos del médico en una autopsia. Pero en cada gesto, en cada palabra, se hace visible la honda simpatia humanitaria para con la víctima de estos desórdenes cerebrales, la indignación contra los que aprovechaban su inferioridad mental,

Digitized by Google

y, por fin, la discrepancia con los peritos y los preceptos de la ley. De este modo, una obra de documentación científica y de un naturalismo despiadado, resulta no solamente una tragedia magnífica en cuanto a sus valores literarios, sino también una manifestación hermosa del espíritu de justicia y piedad moderno.

Más evidente aun es esta actitud de psicólogo exacto en el fragmento de novela *Lenz*. El personaje principal es el joven poeta Lenz, que había pertenecido a la generación de 1770 y que, después de haber producido varias obras literarias de gran interés, murió demente. El objeto de la novela es demostrar, con una documentación exacta, los progresos que hace la demencia en el espíritu de un hombre, dotado de grandes talentos, pero desequilibrado desde un principio. Falta el aspecto sociológico en esta argumentación, y predomina el concepto científico del médico en tal grado, que la obra, si Buechner hubiera podido terminarla, sería probablemente la anticipación insuperable de la novela científica con la cual soñaban muchos en el último decenio del siglo XIX.

En general, la evolución de Buechner se ha desarrollado en una dirección que le alejaba más y más de la generalización metafísica y le acercaba a la observación verista de los documentos y hechos. Su programa literario era : « El poeta no es un profesor moralizante, sino inventa y crea personajes... la gente puede aprender del poeta igual como del estudio de la historia o de la observación de la vida real de su ambiente... Se dice que el poeta no tiene que reproducir el mundo tal como es, sino como habría de ser ; pero yo contesto que no quiero crear un mundo mejor que el que hizo Dios. Y en cuanto a los poetas llamados idealistas, encuentro que sus personajes más bien son marionetas, con una nariz color celeste, y con un lenguaje afectado, que no son hombres de carne y huesos, cuyos dolores y alegrías inspiran simpatía y cuyas acciones provocan indignación o admiración. En una palabra, estimo muchísimo a Goethe o Shakespeare y muy poco a Schiller. »

Buechner no pudo desarrollar su programa y la breve exposición que hizo de sus ideas, no llegó al conocimiento de sus contemporáneos. Murió a la edad de sólo veinticuatro años después de haber publicado únicamente la tragedia *La muerte de Danton*. La tragedia *Woyzeck* apareció por primera vez en 1879, es decir, más de cuarenta años después de fallecido el autor. El editor de estas y otras obras póstumas había encontrado, en los papeles del difunto, un legajo que contenía una serie de bosquejos rápidos, todos en completo desorden. Aparentemente, hubo dos versiones de la tragedia *Woyzeck* que estaban entremezcladas. Con una labor esmerada, aunque deficiente en sus resultados, el editor tuvo que reconstruir la tragedia, una obra de vibrante sensibilidad artística, en la cual el lugar cambia sin parar pero que, una vez restablecido el orden, presenta el conjunto de una tragedia conclusa y maravillosa. Entonces, por primera vez, unos pocos críticos comprendieron quién había sido, o, mejor dicho, habría sido Buech-

Digitized by Google

ner, y lo que habría podido ser para las letras alemanas. Sin embargo, su influencia que. a mediados del siglo XIX, había sido nula, porque era desconocido, sólo se hizo sentir hacia 1890, cuando se inició el movimiento del naturalismo. Entonces, la crítica señaló la importancia que había tenido este joven completamente olvidado. Los filólogos se ocuparon de su obra y la editaron en una forma que permite apreciar el enorme mérito del autor y la ingente pérdida que sufrieron las letras alemanas con motivo de su muerte prematura. Se comprendió, entonces, que a mediados del siglo XIX, había habido, en la literatura alemana, una fuerte corriente de « verismo » o naturalismo y, también por primera vez, se comprendió la posición histórica del otro gran representante de este movimiento, Otto Ludwig, apreciado por sus contemporáneos, pero pronto olvidado.

Digitized by Google

CAPÍTULO XII

OTTO LUDWIG

Principios románticos. — Su vida. — Estudios teóricos sobre el drama y la novela. — El naturalismo literario. — La tragedia *El guardabosque*. — El ambiente local y el oficio como factores determinantes de los caracteres. — La novela *Entre cielo y tierra*.

Otto Ludwig debutó como poeta y novelista romántico de pura cepa. En su novela *María*, publicada en 1891, pero escrita en 1842-1843, se hallan pasajes ultrarrománticos como el siguiente: « María, ya en su niñez, era un ser singular; hablaba un lenguaje propio, comprensible solamente a los iniciados o a la gente sumamente poética. Todos los objetos, para ella, tenían vida propia; a las flores, los árboles, las casas y hasta a los muebles y vestidos atribuía los sentimientos del alma humana. En sus reflexiones, solía mezclar las impresiones pertenecientes a los diferentes sentidos del hombre en forma sumamente peregrina y declaraba que unos sonidos eran colorados o azules y que ciertos colores tenían un sonido alegre o triste. A una chica que tenía algunos años más que ella, hija de un almacenero, llamaba la canción azul. »

Pero Ludwig tenía un temperamento de curiosidad psicológica; estaba acostumbrado a analizar y sutilizar sus estados de alma. Poseía un poderoso instinto creador de artista, pero desconfiaba de él y descomponía sus sentimientos como el químico destila los líquidos en el alambique. Había nacido el 12 de febrero de 1813 y sus primeras efusiones poéticas aun se inspiraban en el credo romántico, y este credo romántico, también, hubo de ser la primera víctima de sus censuras. Como se había destinado a la música y como había estudiado en las famosas escuelas de Leipzig, uno de sus primeros proyectos había sido la creación de un género a la vez poético y musical. Continuaba los esfuerzos que Schiller había inaugurado en el prólogo de su *Novia de Mesina* y que se basaba en la idea de una resurrección completa del arte escénico de los griegos. Anticipaba la materialización de un arte que Hoelderlin y Novalis habían expuesto y que, pocos decenios más tarde, Richard Wagner tuvo que crear: el drama musical. Pero tampoco estas cavilaciones procuraron satisfacción a su espíritu atormentado. Sufría de un exceso de imaginación y de una hipertrofia de escepticismo


Digitized by Google

artístico, ambos igualmente anormales. Cuando concurría a un concierto, muchas veces oía, además de la música que era ejecutada, otra, imaginaria. Cuando viajaba, veía a su lado, sentados en los bancos de la diligencia, a personas fantasmagóricas que le cantaban melodías extrañas. La consecuencia de estas disposiciones enfermizas era que desde joven sufría de complicaciones nerviosas y congestiones; se le hinchaban los dedos o tenía convulsiones de los órganos interiores; a la edad de 27 años estaba medio paralítico. Pero, a pesar de estas molestias seguía trabajando y disecando el alma humana de modo que ha podido declarar que su vida ha sido « un curso ininterrumpido de psicología aplicada y de patología ».

Además de sus obras críticas como los *Shakespearestudien* y los *Romanstudien (Estudios sobre Shakespeare* e *Investigaciones sobre la novela)*, Ludwig ha producido un número considerable de novelas y obras teatrales que todas son interesantísimas, pero entre las cuales se destacan una novela y una tragedia, ambas expresiones perfectas del « verismo » consciente; y es por estas obras que ha tenido los mayores éxitos en su vida, así como su gran influencia póstuma. Son la novela *Zwischen Himmel und Erde (Entre cielo y tierra)* y la tragedia *Der Erbförster (El guardabosque)*.

En sus *Estudios sobre Shakespeare*, Otto Ludwig hace el proceso al repertorio tradicional del drama alemán de sus días en el cual predominaban la tradición de Schiller, el espíritu lírico filosófico, la imitación de los griegos y del drama clásico español, y, en fin, la idea de « una obra de arte, de valor abstracto ». Protesta contra la tradición ideológica de la vida y literatura alemanas y dice: « El cándido observador de nuestros discursos, nuestras acciones, nuestros sentimientos, nuestras letras y nuestras intenciones durante los últimos veinte o treinta años, se ve en la obligación de admitir que nuestro interés, en las cuestiones políticas, ha sido filosófico, lírico, retórico, que nos hemos ocupado no tanto de la realidad y los problemas prácticos, que nos hemos esforzado no tanto para obtener resultados concretos y definidos de carácter político, sino que nuestra preocupación constante ha sido: tener un problema que podríamos investigar en forma filosófica, que se prestaría a declamaciones espirituales y entusiastas y que podría comunicarnos el éxtasis de los lirismos frenéticos »... « El observador de la literatura dramática moderna alemana tropieza en todas partes con la influencia dañina que ha tenido la preocupación filosófica prematura, en el sentido de que las intenciones, por su cantidad y calidad, tienen un lugar preponderante en comparación con la técnica. El aire está lleno de almas que carecen de cuerpos » .. « Los sistemas filosóficos confusionan a los poetas que, a pesar de sus talentos naturales, pierden la orientación hacia la realidad concreta. Mucho mejor es basarse en la realidad tangible. Yo no me baso en filosofía alguna, puesto que el sistema sobre el cual probablemente fundaría mis cavilaciones, podría ser fuera de moda cuando haya terminado mi labor. Yo me baso en la naturaleza humana. »

La primera de las obras « veristas » de Ludwig, la tragedia *Der Erbförs-*

Digitized by Google

ter, fué escrita en 1849 y estrenada con un éxito enorme en Dresden, el 4 de marzo de 1850, y después en casi todos los teatros alemanes de importancia. El autor ha dicho sobre esta tragedia que es « una declaración de guerra dirigida contra las falsificaciones de la naturaleza y el convencionalismo actualmente en boga entre dramaturgos y actores. Todos los artificios con los cuales nuestros prestidigitadores dramáticos agarran a su público y con los que, en combinaciones y permutaciones ininterrumpidas, se han fabricado durante veinte o quizá sesenta años todos los dramas, las tragedias y comedias: he prescindido de ellos. Los artificios que yo empleo son la naturaleza, la verdad, la realidad que, en un significado amplio de la palabra, es hermosa. Habrá que pelear, puesto que todos los comerciantes de la escena son mis adversarios y también una parte del público, la que ha sido corrompida y pervertida y se ha vuelto afeminada.

Para el espectador de hoy, la tragedia *El guardabosque* tiene dos aspectos diferentes. Posee un argumento que es algo anticuado por hacer uso, en forma exagerada, de las consecuencias fatales de las equivocaciones y el azar. Pero al mismo tiempo es un cuadro de costumbres sociales, de un ambiente especial y de caracteres humanos, todos descritos en forma sumamente artística y con la mayor exactitud « verista ». En cuanto al argumento de la tragedia, el autor ha sido influenciado por su manía de cavilador y experimentador y, a la vez, por ciertas tradiciones o por convencionalismos de la escena alemana de sus días. En la descripción del ambiente y los caracteres, es el gran innovador cuyo ascendiente ya era considerable para con sus contemporáneos y que ha seguido creciendo para con la posteridad.

El marco del cuadro sociológico lo forma la explotación forestal que ha sido confiada al guardabosque Ulrich. Este hombre, su familia y sus ayudantes, tanto como un grupo de ladrones profesionales y de contrabandistas, se han criado en el ambiente del monte, es decir, en el oficio que ejercen en una sección determinada de la naturaleza libre. Son, los unos, representantes de la autoridad y el derecho, los otros, bandoleros rebeldes e infractores de la ley. Sus vidas, sus costumbres, sus conceptos, sus temperamentos, todas sus personalidades, son el producto de estos factores naturales y sociales, de modo que la arboleda, la convención social y ellos forman un conjunto de fuerzas inseparables. Con este mundo se halla en oposición el de los comerciantes urbanos, basado en los conceptos de la propiedad mobiliaria, del derecho abstracto civil y de las contingencias del negocio. Ambos mundos, con sus ideologías irreconciliables, con sus caudillos respectivos y los secuaces que ellos tienen, chocan y producen una riña sangrienta. Los dos protagonistas de la tragedia, el guardabosque Ulrich y el comerciante Stein, no sólo defienden los intereses materiales e ideales de sus ambientes respectivos sino simbolizan en su personalidad los conceptos básicos que rigen en cada uno de ellos. El guardabosque, hombre tenaz, macizo, autoritario, obstinado y tradicional hasta la ceguera, pasa sus días

Digitized by Google

riñendo con su amigo, el comerciante Stein, hombre movedizo, colérico, irrespetuoso de las tradiciones, indiferente a la naturaleza y la vida vegetativa del monte. El choque entre ellos asume proporciones ingentes por el hecho de producirse en el momento determinado de una época revolucionaria, la de 1848, cuando los ladrones del bosque, medio ebrios y estimulados por discursos políticos, declaran : « Ahora vino la libertad y el orden público ya no existe más : podemos hacer, cada uno, lo que nos da la real gana, no hay más comisario ni jueces ; ni cárcel ni cadenas... La gente, hoy, sabe que los que están en los presidios son venerables víctimas y que la gente distinguida son unos ladrones por honrados que fueren. Y la gente que trabaja es una punta de ladrones ; ellos tienen la culpa que la gente honrada que no quiere trabajar, está pobre. Todo aquello se puede leer impreso, en los diarios... La gente honrada en el vecino distrito ya ha incendiado el castillo y lo ha saqueado ; ha habido muertos ; pero a nadie le importa un bledo ; ahora es el momento si uno tiene que explicarse con alguien... Y no hay más tribunales ni condenas. » Y salen los bandoleros para purgar sus viejos rencores y matar a sus enemigos. La fatalidad se apodera de los acontecimientos, haciendo nacer errores sobre las personas de las víctimas. Empieza una especie de *vendetta* en la cual el guardabosque, por equivocación, mata a su propia hija, para ejecutarse finalmente a sí mismo y suicidarse en un acto de reparación justiciera.

Exceptuando el desenlace artificial, es una obra maestra y los contemporáneos que presenciaron el estreno se dieron cuenta de su significado en la historia del drama alemán. Aun más perfecta es la novela *Entre cielo y tierra* porque en ella la acción se desarrolla sin artificios o recursos violentos, obedeciendo exclusivamente a los caracteres de los protagonistas y la fuerza del ambiente.

También en la novela, predomina el aspecto topográfico y social del ambiente que es el de un pequeño pueblo ; y la influencia del ambiente recibe una definición especial por el oficio de los protagonistas. Son dos hermanos pizarreros de profesión, que trabajan en los techos de las casas, « entre cielo y tierra », y que, reparando el techo de la torre de la catedral, llegan a la culminación trágica de su ciega rivalidad.

Apolonius y Friedrich Nettenmair, a pesar de ser hermanos, son dos caracteres tan diferentes que resultan incompatibles. Friedrich es jovial, alegre, liviano, sin escrúpulos, popular entre los « compadres », incompetente, aprovechador y, en el fondo, infinitamente brutal. Apolonius peca por el exceso de las calidades opuestas. Es un pedante de la pulcritud física y moral, un hipocondríaco del deber, un abúlico por su sentimiento desmesurado de la responsabilidad, un orgulloso de las satisfacciones interiores, cruel contra sí mismo y los otros por falta de flexibilidad, idólatra de la corrección esmerada, en fin, un hombre que, como el novelista lo describe en forma simbólica, anda buscando manchas en el vestido que lleva y no se declara satisfecho sin haber encontrado una mácula que tiene que

Digitized by Google

lavar. Son dos seres deficientes que sufren de vicios opuestos. En fin, la novela, hasta cierto punto, es « un curso de psicología aplicada y de patogía ». Ambos hermanos viven en un pequeño pueblo, aparentemente apacible, pero lleno de ambiciones, rencores, camaraderías, intrigas y chismes lugareños. Han recibido su pizarrería en estado floreciente del padre que está enfermo. Friedrich, por ser el hermano mayor, es el jefe de la empresa y Apolonius es su socio. Para Friedrich, lo importante es el mando y la representación de la casa, para Apolonius lo es el trabajo y la situación financiera. Y cuanto más Apolonius se vuelve eficaz en su labor, tanto más Friedrich le tiene celos. Cuanto más la gente sensata del pueblo demuestra respeto a Apolonius, cuanto más se dirige a él para tratar con seriedad de negocios, tanto más Friedrich insiste en su calidad de jefe de la razón social, manda, representa, invita a sus compadres, se hace adular por estos parásitos, derrocha el dinero y deshace lo que construye el hermano menor. Como ambos viven en la misma casa solariega, la tirantez de las relaciones entre ellos aumenta hasta que la mujer de Friedrich se da cuenta de la verdadera situación. Ocurre el primer conflicto abierto entre los hermanos cuando Friedrich vuelve ebrio de una fiesta, para insultar y amenazar a su esposa y su hija. Las dos buscan el amparo de Apolonius, y la rivalidad entre los dos hermanos se transforma en odio mortal de parte de Friedrich. El día después, Apolonius trabaja suspendido en el techo de la torre de la catedral, cuando su hermano, enloquecido de celos y furores, sube para atacarlo. No cabe duda, el uno de los dos ha de caer al pavimento de la Plaza Mayor. Apolonius vacila un momento, pero, pronto, tiene la visión del padre viejo, honrado y altanero, la de la mujer y de los hijos. Recuerda lo que se ha prometido a sí mismo : trabajar para todos. Comprende que tiene el deber de vivir. Se da un impulso que le permite agarrarse a una viga donde está salvo. En el mismo momento ve cómo el cuerpo de su hermano, que se ha arrojado contra él, pasa a su lado : « Abajo, en la profundidad, las pesas del reloj de la torre se mueven con sordo ruido. Dan las dos. Los grajos que tienen sus nidos en la torre, estorbados, se levantan en confusión salvaje, descienden hasta la puerta que da al techo y allá se sostienen en el aire, graznando. Desde las profundidades de abajo se oye el ruido que produce la caída de un cuerpo pesado en el pavimento. De todas partes sale un grito de horror. Caras pálidas como la muerte, pero que viven, se inclinan hacia una cara más pálida aun, pero ya muerta, manchada de sangre y que yace en el pavimento. Pronto, la atribulación pálida. los gritos, los grupos de hombres, los movimientos de manos enloquecidas se expanden desde la catedral por las calles hasta el último rincón del pueblo, con la rapidez de una borrasca. Pero arriba, las nubes del cielo quedan serenas y siguen su camino majestuosas. Como ven tanta miseria abajo de ellas, los accidentes no las conmueven. »

Ha sido un caso claro : Friedrich, antes de subir a la torre, se había emborrachado con sus compadres y les había anunciado que demostraría

Digitized by Google

en el techo lo que un verdadero pizarrero es capaz de hacer. Apolonius ni está obligado por las autoridades a declarar, lo que habría sido una deshonra para la familia y la razón social. Pero queda para él un poblema: ¿cómo ha de comportarse con la viuda? Ella sabe que Apolonius, cuando joven, la ha amado, y que, por escrúpulos exagerados ha postergado la manifestación de sus sentimientos hasta cuando podría casarse; ella sabe, además, que entonces Friedrich, ya celoso de su hermano, ha ganado la mano de la muchacha, calumniando a su hermano. Apolonius, de su parte, siente para su cuñada el mismo cariño como hace años, matizado ahora por la veneración que le ha inspirado el martirio de esta joven madre ultrajada. Pero, contra lo que espera la gente y lo que desea el viejo padre, no se casa con la viuda, por discreción y pulcritud. Y así envejecen los dos:

« Cuando los viejos habitantes del pueblo encuentran al señor Apolonius Nettenmair, interrumpen por un momento la conversación para saludarle respetuosamente; y no es solamente un sentimiento confuso que les inspira. Saben por qué respetan al viejo caballero. Cuando ha pasado, siguen callados y miran detrás de él hasta que ha doblado la esquina. Entonces, quizá, uno levanta su mano, y, el índice erguido con mayor elocuencia que la de un discurso, relata una larga vida, adornada de todas las virtudes cívicas, y sin mancha alguna. Y este aprecio tiene tanto más valor, cuanto que el señor Nettenmair vive recluído del mundo y que a los solitarios, les persigue el chisme. En la casa, la vida de los habitantes es extraña. La cuñada, una mujer aun garbosa, casi de la misma edad que el señor Nettenmair, le trata con una veneración muda y hasta con devoción. Lo mismo los hijos. El señor Nettenmair, de su parte, trata a su cuñada con respetuosa reverencia, con una caballerosidad que, por su discreción extremada, resulta casi conmovedora; a sus sobrinos demuestra el cariño de un padre. Pero también entre ellos existe un no sé qué y en el trato de todos entra una mezcla de consideración solemne. »

La novela *Entre cielo y tierra* es la última obra que Otto Ludwig ha terminado. La primera edición apareció en 1856 y el autor, antes de morir en 1865, el 25 de febrero, tuvo la satisfacción de ver cómo se sucedían las ediciones. Era, desde el momento de su publicación, considerada como la manifestación más perfecta del verismo literario, y ha mantenido esta posición, con una breve interrupción, hacia 1880, hasta el día de hoy en la literatura alemana. La descripción del ambiente como de una entidad que tiene vida propia, el análisis de los caracteres, las influencias del oficio en estos caracteres, las acciones que fluyen, con una sencillez nunca afectada y una evidencia directa, de este conjunto, la intensidad de la narración, las vibraciones apasionadas de las peripecias, el gran estilo épico, el lenguaje: todo se une en esta obra para hacer de ella el producto de un arte soberanamente seguro. Es la obra maestra, no sólo de Otto Ludwig, sino del « verismo » alemán y ha quedado insuperada en su género.

El movimiento naturalista o « verista » de Georg Buechner y Otto Lud-

Digitized by Google

wig no hizo escuela, igual como los elementos naturalistas de la época de 1770 sólo habían tenido un carácter episódico. Es eso la consecuencia inevitable de la estética naturalista que, por su misma esencia, únicamente, se presta a las funciones de una crítica negativa de índole o social o literaria. Por cierto, como ya Alberto Durero lo había dicho, todo el arte está en la naturaleza y la tarea del artista es sacarlo de la naturaleza. Pero el artista, cumpliendo con esta labor, no puede reproducir la naturaleza en su totalidad. La naturaleza es infinita y, según una observación acertadísima de Lessing, para reproducir la naturaleza, sería menester poseer un espíritu igualmente infinito. El artista puede sacar de la naturaleza lo que, según su juicio, es esencial, es decir, sólo una parte de ella. De este modo, la vuelta a la naturaleza, el naturalismo, siempre se ha impuesto en la evolución literaria cuando las formas e ideas tradicionales habían asumido el carácter de un mero convencionalismo, cuando se habían petrificado y cuando habían llegado al estado de fraseología meramente verbal. El naturalismo suele nacer, como movimiento crónico y episódico, en épocas de agotamiento y cansancio ideológicos, para llenar, frente a un arte trivial, las funciones negativas de una regeneración por el rechazo de los convencionalismos ajados.

El naturalismo, además, no es un credo estético, sino solamente un método, un procedimiento literario del cual se sirve el autor para descubrir y plantear nuevos problemas. Volviendo a escudriñar « la naturaleza », eliminando los conceptos corrientes, el poeta disiente de sus contemporáneos con referencia a lo que ha de ser considerado como elemento esencial de la verdadera realidad. Pero, descubriendo una nueva realidad, obedece a un nuevo criterio general y no a la técnica del naturalismo. De este modo, Lenz se había servido del naturalismo para su crítica social, dirigida contra determinadas instituciones de su época. Igualmente, Georg Buechner emplea la técnica del naturalismo para demostrar la injusticia social y la insuficiencia de los conceptos corrientes sobre la responsabilidad criminal. Otto Ludwig, el poeta del ambiente, es, en el fondo, naturalista para poder describir, con nuevos matices, la poesía del bosque o de la vida lugareña. Y el naturalismo alemán de 1890, como habrá de ser expuesto en un capítulo posterior, ha tenido que llenar funciones idénticas de crítica negativa para desaparecer después de una fecunda, pero breve actuación, y después de haber renovado una evolución que, por razones intrincadas, estaba estancándose en un callejón sin salida.

Digitized by Google

CAPITULO XIII

GRILLPARZER

La situación espiritual en Austria. — La vida del poeta. — Las tragedias del ciclo griego. — La psicología de Grillparzer. — El arte de la motivación minuiciosa y « el momento psicológico ». — El carácter austríaco de sus personajes griegos. — *El sueño es vida.* — La filosofía de la resignación. — La psicología del ambiente y de los conflictos de raza o clase. — Las tragedias austriacas y el refinamiento del análisis psicológico. — Carácter austríaco de su obra.

En Viena ha vivido, al lado del Hebbel, como su contemporáneo y su rival, el otro gran dramaturgo de esta época, Franz Grillparzer. Era un adversario cáustico y sumamente duro que ha censurado a Hebbel y su literatura, no porque les hubiera tenido envidia, sino porque su propia personalidad literaria era, bajo todos los respectos, contraria a la de Hebbel. Grillparzer era absolutamente refractario a las seducciones que, fácilmente, ejercen los grandes conceptos metafísicos. Tenía una profunda aversión contra la idea de « la evolución mundial de la civilización » y la de un « destino » gigantesco de « la humanidad ». Era completamente insensible a las fascinaciones que pueden provocar la poesía folklórica, el mito nacional y la religión. Envolvía en el mismo aborrecimiento la filosofía de Hegel, las últimas obras de Beethoven, especialmente la novena sinfonía, la música de Wagner y las obras de Hebbel. Para él, la historia de la música había concluido con las primeras obras de Beethoven y con Schubert, después de haber producido su más hermoso florecimiento en las obras de Haydn. En cuanto a las letras, su lema era : « Yo quisiera quedarme en el mismo lugar donde estuvieron Schiller y Goethe. » En el fondo, creía, no en su época, sino en el siglo XVIII. No era, ni revolucionario ni verista. Era antimetafísico, antievolucionista, antisinfónico, antiwagneriano, antifolklórico, antirromántico. Pero, con todas esas « fobias », pertenecía a su época en la cual ha de ser clasificado, junto con Buechner y Otto Ludwig, como positivista. Si protestaba contra la mayoría de sus contemporáneos, fué porque él también era un observador apasionado de su época y porque, él también, buscaba soluciones para los problemas intelectuales de su tiempo. Pero su método era el positivismo, aplicado a la psicología individual y la sociolo-

Digitized by Google

gía. En una época que aspiraba a la actuación política democrática, tenía un concepto rigurosamente administrativo, antipolítico y antidemocrático de la vida pública, profesando una doctrina de quietismo absoluto, matizado por el escepticismo religioso y la chismografía satírica literaria del epigrama.

A pesar de ser refractario a la mayor parte de las ideas de su tiempo, Grillparzer ha conquistado una posición insigne en las letras y, también, en el repertorio del teatro literario alemán. Ha sido, en el siglo XIX, el primer gran autor austríaco y ha reivindicado los fueros literarios de esa comarca que, en la edad media, había sido uno de los centros más importantes de la literatura alemana. El mayor poeta lírico de esta edad, Walter von der Vogelweide, probablemente, era austríaco. En la época del renacimiento, Austria había evolucionado, debido al sistema federal de la vida alemana, del mismo modo como el resto de Alemania. Mas tarde, Viena, como capital imperial alemana, había ostentado el fausto de su vida cortesana y social y la suntuosidad de una arquitectura, destinada a las necesidades de la figuración política y social. Durante el siglo XVIII, esas corrientes artísticas se habían especializado en la forma de un culto exclusivo del teatro, la ópera y la música en general. Nació entonces la vida vienesa que aun hoy, a pesar de todas las transformaciones y dificultades, da su fisonomía a esta capital, una vida espiritual, basada en la práctica del arte teatral y en la de la ópera, ambos de primer orden, y en la práctica de la buena música.

Entre tanto surgió el nuevo movimiento literario moderno alemán y Viena, cultivando sus «especialidades», perdió, en forma pasajera y por el espacio de pocos decenios, el contacto con la vida espiritual del resto del territorio alemán. Pero el movimiento de 1770, que había nacido de la turbulenta actuación de un grupo de estudiantes, iba conquistando el dominio universal sobre la estirpe. Con Novalis y Eichendorff, la nobleza se había incorporado a la nueva literatura. El pensamiento católico, en la obra de Brentano y de Eichendorff, también, había ingresado en la gran corriente nacional. En ambos casos, estas nuevas ideologías no se habían plegado al dogma de 1770. Habían adaptado la lengua literaria y las formas, creadas por este movimiento, para expresar su propia sensibilidad y sus propios conceptos, ensanchando así el significado de las letras alemanas y dándoles un carácter verdaderamente nacional. Ahora, Grillparzer, del mismo modo, restableció la antigua solidaridad espiritual y literaria de la comarca austríaca con el resto del país de habla alemana. Se identificó con la nueva tradición literaria, para expresar conceptos esencialmente austríacos, de un modo correspondiente a la modalidad nacional literaria. Era el representante típico de las idiosincrasias regionales y locales de su época y su terruño y les dió una expresión, a la vez, sutil y grandiosa, que se ha impuesto al repertorio del teatro literario alemán en el cual su obra sigue ocupando, aun hoy, un puesto de honor.

Grillparzer era austríaco por el ardiente entusiasmo de su patriotismo

Digitized by Google

y por sus convicciones políticas. Su concepto de la vida se inspiraba en las tradiciones liberales, pero burocráticas, creadas en Viena por el emperador de Alemania José II (1741-1790), el admirador e imitador de Federico II de Prusia. De temperamento conservador, en cuanto mantenía esa tradición del liberalismo administrativo, Grillparzer odiaba las corrientes populares e intelectuales, perjudiciales a su exclusivismo austríaco. Era antihúngaro, antiitaliano, antiprusiano y antidemocrático. Tenía exclusivamente fe en el estado de Austria, en su ejército y su administración, sin que, por eso, se hubiera sometido gustosamente, como poeta, a la burocracia a la cual pertenecía como empleado del estado y en la que ha ocupado el oficio espiritual del motejador perpetuamente descontento. Después de su muerte fué descubierto y publicado un número enorme de epigramas, casi todos acertados, en su mayoría mal humorados, en los cuales, como criticón mal intencionado, ha censurado a todo y a todos. Pero, hasta se puede decir, que su misantropía y su pedantería sarcástica de solterón hipocondríaco sacaban fuerzas vitales de la indignación con la cual censuraba a los hombres y las cosas contemporáneas y que sus fobias, casi, tenían carácter de cariño mohino.

Grillparzer había nacido el 15 de enero de 1791 y murió el 21 de enero de 1872, a la edad de 81 años. Del lado materno, su familia había tomado una parte muy activa en la vida musical de Viena. Su abuelo había sido amigo personal de Haydn y Mozart. El hermano de su madre pertenecía al grupo de los primeros amigos de Franz Schubert. En cuanto a su padre, era un representante estricto de la tradición puramente austríaca. Después de cursar el colegio y la universidad, ambos en su ciudad natal de Viena, Grillparzer ingresó en el servicio del estado como empleado de la biblioteca imperial y, finalmente, ascendió al puesto de director de los archivos austríacos. A pesar de ser una sinecura, ese empleo no le daba satisfacción. Grillparzer era un hombre de proyectos atrevidos y de resoluciones tímidas: una mezcla extraña de osadías imaginarias y de irresoluciones prácticas, de modo que su trabajo, sus amores, todo, le amargaba la vida. Además, el ambiente austríaco de su juventud no era propicio ni para el poeta ni para el hombre de pensamientos liberales. Tenía que luchar contra la censura, contra las susceptibilidades de la corte, contra el gusto del público y contra la crítica que, al fin y al cabo, defendía conceptos excesivamente lugareños. Su vida sentimental ha sido una serie de fracasos raros. Primero se enamoró de la esposa de un amigo, sin que ésta le hubiese correspondido en lo más mínimo. Después, tuvo una aventura singularísima. La joven hija del consejero de la legación de Prusia en Viena había muerto y dejado a su familia el encargo de transmitir al joven poeta su diario íntimo, lleno de cariño para quien llamaba « su Tasso ». Finalmente, en 1821, se comprometió con una señorita, pero nunca se atrevió a casarse con ella, manteniendo relaciones formales con la familia hasta que « la eterna novia » murió en 1879 a la edad de 78 años. Una vez había escrito, durante un viaje a

Digitized by Google

Italia, una elegía *Sobre las ruinas del Campo Vaccino*, de inspiración clasicista, y el gobierno clerical austríaco le intimó que « en caso de reincidencia », sería despedido del servicio público sin derecho a la jubilación. Una de sus tragedias, inspirada en el patriotismo austríaco más ferviente, fué prohibida porque habría podido contribuir a aumentar la tensión entre Viena y los húngaros. En 1838 estrenó una comedia en versos que fué rechazada en forma brutal por el público, a pesar de lo cual, aun hoy, forma parte del repertorio literario del teatro alemán. « Me he visto morir a mí mismo y he tenido que presenciar mi entierro », dijo entonces. Publicó aun las tres obras dramáticas que tenía listas y, para el resto de sus días, se encerró en un silencio hermético, sin dejar de producir en su retraimiento de misántropo. Después de su muerte, tres tragedias y varios fragmentos dramáticos fueron publicados, como obras póstumas. Su resolución de apartarse de la vida literaria y pública fué inquebrantable. Desde el año 1851, sus primeras obras se habían reestrenado; en 1861, cuando tenía 70 años, sus amigos le ofrecieron un homenaje público. Nada podía sacarle de su mutismo tenaz. Seguía apuntando sus impresiones en breves poesías epigramáticas, de una mordacidad casi desesperada; pero las encerraba en su archivo del cual sólo fueron sacadas después de su muerte. Vivía como solitario, observaba con profundo disgusto la evolución de las letras, de la música de la vida política austríaca y alemana, y se desahogaba, anotando sus pensamientos sarcásticos y desolados en un diario íntimo. Hacía sus visitas diarias a la familia de la « eterna novia » y, por fin, se extinguió tranquilo, sosegado por la muerte que le sacó de un mundo del cual, ya hacía mucho, había perdido el gusto.

Era, a pesar de sus rarezas, un gran dramaturgo, y poseía el instinto de las tablas. Lo demuestran todas sus obras, incluso las que, por su exclusivismo regional, han quedado restringidas a la escena austríaca. A pesar de su obstinación trágica contra el modernismo, era, quizá más modernista que Hebbel. Su psicología, aun hoy, es contemporánea; su tema preferido, que es el antagonismo entre el individuo y el ambiente, especialmente en la forma de un choque entre civilizaciones o épocas incompatibles, no ha perdido en nada su interés; y su técnica, a la vez analítica y realista, es por lo menos tan moderna como la dialéctica de Hebbel. Si a Hebbel se le puede comparar con un gran artista que dibuja inmensos cuadros murales « al fresco » con pinceladas atrevidas, Grillparzer ha producido mosaicos de un tamaño igual, en los cuales ha colocado pequeñas piedras de variados colores, las unas al lado de las otras, para obtener efectos no menos grandiosos. Y las obras más características de estos dos grandes dramaturgos, igualmente, han entrado en el repertorio permanente del teatro literario alemán.

Grillparzer había debutado con el éxito ruidoso de la tragedia *Die Ahnfrau (La abuela)* que pertenece a un género especial, hoy olvidado, pero entonces muy apreciado. Afortunadamente, el poeta no se dió por satisfecho con la gloria efímera, adquirida de repente. Su segunda obra dramática *Sappho*

Digitized by Google

(1819), ya posee las altas cualidades literarias que le han asegurado aplausos más duraderos.

La poetisa Sappho ha conquistado en el concurso lírico de los poetas griegos los más altos honores y vuelve a su isla patria de Lesbos. En su séquito se halla el joven Phaon, un muchacho agradable, pero, en el fondo, insignificante. Sappho se ha enamorado de él, se le ha declarado y sueña con el idilio del amor, el más humano y el menos literario posible, que piensa pasar al lado del esposo, a quien entregará todo, su alma, su fama, sus riquezas y el cariño de una mujer que ya ha conocido los abismos de la vida sentimental. Phaon, estupefacto y aturdido, admira a la poetisa y se siente feliz como instrumento de la célebre mujer adorada. Y empieza la vida real. Entre las esclavas de Sappho se halla la joven Melitta, una muchacha agradable, ingenua y, en el fondo, tan insignificante como Phaon. Sappho, con su temperamento huraño de mujer de imaginación literaria, trata a Melitta según sus caprichos bruscos, y Phaon, en este momento, descubre que, si tiene veneración por Sappho, está humanamente enamorado de Melitta. Ambos huyen para escaparse del dominio avasallador de Sappho y para buscar la felicidad sin pretensiones ni glorias literarias. Presos, son llevados ante la poetisa que, indignada de la ingratitud de esas dos nulidades humanas, les recibe con amargos reproches. Pero Phaon se ha vuelto hombre y Melitta mujer: en vez de aceptar la sentencia con resignación, reprochan a Sappho la tiranía de sus arranques artísticos, antihumanos. Sappho es bastante poetisa y artista, comprende bastante la naturaleza humana para enterarse pronto de la verdadera situación y de su aislamiento fatal. A Phaon y Melitta, les da la libertad y, adornada de la corona de laureles, conquistada en el certamen nacional griego de Olimpia, la lira en la mano, se arroja de la altura de las rocas al mar.

En el ambiente legendario griego, también se desarrolla la próxima tragedia de Grillparzer *El vellón de oro (Das goldene Vliess*, 1820, estrenada en 1821). Es la historia del griego Jason, que se fué de Corintos a la Cólcida para robar el famoso vellón de oro. Le ayuda, tanto en la tradición griega como en el drama, la hija del rey de los bárbaros, Medea. En el ambiente salvaje, grandioso y primitivo de los Esquitos, la joven princesa, con su amor brutal y su temperamento sangriento, enamora al joven griego aventurero. Por él, Medea traiciona su país, mata a sus hermanos y huye de la barbarie a la refinada, astuta Grecia. Vuelto al mundo patrio, Jason se da cuenta de la incompatibilidad que reina entre el temperamento de su esposa y el mundo de la civilización. Sus parientes y amigos rechazan con desdén a la mujer bárbara, salvaje, que tiene las manos manchadas de sangre, que desconoce los deberes y artes del hogar griego y que, a pesar de todos los esfuerzos que hace, no halla el tono del gran mundo de Corintos. Jason, aislado de sus connacionales por su mujer, se acobarda y la traiciona para casarse con la hija del rey. Y la esposa, abandonada en tierra extranjera por el esposo pérfido, con un gesto horrible de mujer salvaje, mata a la rival.

Digitized by Google

mata a sus propios hijos, roba de nuevo el vellón de oro y vuelve con él a su patria bárbara, para hacerse juzgar según sus leyes primitivas.

Tanto *Sappho* como *El vellón de oro* continúan la tradición clasicista, iniciada por Goethe en su *Iphigenia* y su *Torquato Tasso*. No sólo son obras que analizan casos típicos. No sólo están escritas en versos clásicos y armoniosos, sino también tratan los mismos problemas como Goethe. *Sappho* es, hasta cierto punto, idéntica con Tasso por ser la tragedia del genio literario que pierde su camino en la vida real, y *El vellón de oro* describe, igual como *Iphigenie*, el robo de una joya mitológica de origen griego, y perdida en un país de bárbaros.

Sin embargo, entre las obras de Goethe y Grillparzer existen enormes diferencias en cuanto a sus conceptos fundamentales y su psicología. Así, Sappho es una poetisa célebre, de edad ya madura, conocedora de la vida, harta de glorias literarias que, en medio de sus más altos triunfos artísticos, anhela la paz ingenua del hogar. El *Torquato Tasso* de Goethe, al contrario, rivaliza con los hombres de estado, pretende a los mayores honores de la vida política y fracasa porque el mundo de la diplomacia se demuestra reacio a estas exigencias extravagantes. Al soplo magnífico de las aspiraciones desordenadas, pero viriles del Tasso, Grillparzer substituye el lirismo de una sensibilidad femenina y el anhelo de paz. Del mismo modo, *El vellón de oro* carece de las grandiosas perspectivas sobre la evolución de la civilización humana que forman la esencia del drama *Iphigenie* de Goethe. Goethe, en forma simbólica, había escrito la historia del paso más importante, dado en la formación del derecho público internacional : el origen del derecho de los extranjeros. La obra de Goethe es un himno cantado al progreso de la civilización, y proclama la tesis según la cual todos los defectos individuales o sociales se curan cuando se les aplican los principios básicos de un concepto puramente humanitario, siendo la difusión de este espíritu humanitario idéntica con la de la civilización. Grillparzer no tiene mucha fe en la humanidad ni en el progreso de la civilización. Sus griegos, en el fondo, son menos buenos, son más mezquinos, más maliciosos, más crueles, más astutos que los bárbaros, cuyo salvajismo cruento, por lo menos, es grandioso. Goethe es, quizá, doctrinario y didáctico: y Grillparzer, quizá, es un sociólogo imparcial que analiza con el mismo esmero las costumbres de las razas primitivas y las de Atenas. Además es un romántico, profesa la doctrina de la « vuelta a la naturaleza », aunque en forma singular. Casi prefiere la brutalidad primitiva a los enredos ponzoñosos y cobardes de la civilización. Goethe es defensor entusiasta de un ideal evolucionista de actividades humanitarias ; Grillparzer es un hombre desilusionado ; curiosea y analiza problemas de psicología social o individual y, con un gesto algo hipocondríaco, opta por una resignación resentida. A esta doctrina de la resignación, Grillparzer ha dedicado la interesantísima obra dramática *El sueño es vida (Der Traum ein Leben,* 1834), poema de una languidez encantadora y de una técnica sumamente atrevi-

Digitized by Google

da. La influencia del drama español, del cual Grillparzer ha sido uno de los mejores conocedores, se manifiesta ya en el título del drama y se extiende a su forma métrica de versos rimados, así como a la evolución caprichosa del argumento. El personaje principal del drama, Rustan, vive en la humilde casa de su tío, el rico y apacible labrador oriental Massud, donde le espera un porvenir holgado y obscuro como futuro esposo de su prima Mirza. Pero los hombres, en la efervescencia primaveral de la juventud, todos sueñan con heroísmos imposibles, con hazañas extravagantes y triunfos fáciles. Rustan, instigado por los consejos perversos del esclavo negro Zanga, aspira a la gloria guerrera y, por fin, resuelve abandonar la casa, en busca de aventuras memorables. Mañana por la mañana ha de salir, acompañado por Zanga, y durante la última noche que pasa bajo el techo feliz de su tío, le visita un Sueño que es toda una Vida. El espectador ve cómo Rustan se acuesta y cómo, acompañado por una musica suave, el genio de la vida real pasa el fuego de su tea encendida a la del genio de la vida imaginaria, para apagar, después, la suya. Detrás de la cama en la cual duerme Rustan, la pared se abre y, mientras Rustan desaparece en la obscuridad de la noche, empiezan a desarrollarse las peripecias capciosas e incoherentes del ensueño. Durante dos actos enteros, la escena está ocupada por apariciones fantásticas que, con ademanes violentos, hablan, actúan según la caprichosa lógica del ensueño, y forman una fantasmagoría a la vez brillante y didáctica. Rustan, que ha salido de la casa de su tío, de improvisto se encuentra frente al rey de Samarkand que ha perdido su camino durante una caza. Una serpiente gigantesca amenaza la vida del monarca. Rustan trata de matarla con la lanza, pero no acierta. Un hombre desconocido, misterioso, interviene, salva la vida a todos y désaparece. El rey se había desmayado y, después de haber recuperado los sentidos, saluda a Rustan como su salvador, lo que éste acepta. La princesa Gulnare le promete su mano. En este momento, el hombre desconocido interviene para solicitar su recompensa. Rustan, cuando lo encuentra solo, lo mata, en forma cobarde. Llegado a la alta posición de yerno y sucesor del rey, tiene que defenderse contra los deudos del hombre asesinado. Los mata, envenena al rey, provoca la guerra civil contra su misma esposa y, esclavo de la ambición y su primer crimen, se hace culpable de todas las felonías imaginables. El drama fantástico ha llegado a su punto culminante cuando, de improviso, el reloj da las tres de la mañana. Por un breve momento, el Rustan de la fantasmagoría se confunde y vacila: « ¡ Dentro de poco todo habrá pasado y, cuando haya llegado el día no seré más un criminal, volveré a ser quien era ! » — exclama. Pero ya está de nuevo presa de los acontecimientos fantásticos y el ensueño sigue en forma vertiginosa. Traidor traicionado por todos, Rustan está cercado en el mismo sitio donde, por el asesinato del hombre desconocido, empezó su carrera criminal. No hay más recursos y ya no puede escapar. Quiere morir en su ley. Desde la altura de un puente suspendido sobre una

Digitized by Google

profunda garganta de montaña, se echa en el vacío, cae en el abismo, como es una experiencia frecuente en los ensueños, y se despierta en su cama. A sus gritos desesperados acuden el tío Masud y la prima Mirza. Rustan comprende que todo era un ensueño de gloria, injusticia, crímenes y sufrimientos. Convertido y curado, ahora, rechaza la vanidad de las grandezas humanas. Vuelve a los ideales anteriores de una vida humilde y feliz. Se queda con el tío y la prima, expresando la doctrina de la resignación : « El hombre, para ser feliz en esta tierra, ha de poseer la paz interior del alma y estar sin culpas; las grandezas humanas no son sino tantos peligros y la gloria es una vana fantasmagoría : ¡ regala al hombre sombras sin valor y le quita lo que es la esencia de la vida ! »

Este drama, a la vez desconcertante e interesantísimo, ha sido llamado « el *Fausto* austríaco » ; y nada sirve mejor para comprender la distancia que mide entre las dos ideologías, la de Goethe y de Grillparzer. El drama de Goethe culmina en una alta visión de ciudadanía y progreso. Glorifica la idea del « pueblo libre en tierra libre » ; y la obra de Grillparzer es la apología incondicional del desaliento pusilánime y la resignación hipocondríaca. Este mismo concepto, Grillparzer tenía la intención de expresarlo en una « segunda parte » para el *Fausto* de Goethe que proyectaba en 1814, es decir, cuando Goethe sólo había publicado la primera parte de su obra. En las notas que Grillparzer ha apuntado sobre este plan, dice : « Quise entonces hacer volver a Fausto en sí mismo para que comprenda qué es la verdadera felicidad : la resignación y la paz del alma... Y entonces Fausto se consagra con cariño a todas las pequeñas vinculaciones de la vida humana y empieza a saborear la dulzura que brindan al hombre que se abandona completamente a ellas. »

Evidentemente, esta doctrina hipocondríaca de la resignación beata ha sido el mayor obstáculo para la difusión de las obras de Grillparzer. Además, sus producciones, en el trascurso de los años, se volvieron cada vez más exclusivamente austríacas, es decir, regionales o provinciales, lo que contribuyó a hacerlas de acceso más difícil. Y por fin, en la segunda parte de su vida, ha interpretado de preferencia problemas raros, caracteres poco normales y hasta casos en los cuales la singularidad de los personajes raya en la demencia. Pero, con todas estas singularidades, es un gran psicólogo y un gran dramaturgo ; y vale la pena analizar el arte esmerado con el cual, especialmente durante la segunda época de su vida, ha producido estas joyas delicadas de filigrana, para comprender su verdadero significado.

Grillparzer sólo interpreta situaciones y caracteres que ha visto personalmente, y eso a pesar de que ha sacado la casi totalidad de sus argumentos de la historia griega y medieval. Pero sus griegos, en el fondo, no pertenecen al mundo antiguo sino a la edad moderna, y tampoco habitan países extraños, sino son vecinos de la Viena del dramaturgo. De este modo, Grillparzer achica y apoca a sus personajes, colocándolos en el ambiente rutinario de la vida actual, y se sirve de las nacionalidades o las edades

Digitized by Google

mitológicas o históricas como tantos pretextos para el uso de un método psicológico contemporáneo. Por otra parte, con este procedimiento, les presta rasgos sumamente humanos, familiares a todos, comprensibles sin erudición alguna, y que provocan directamente las simpatías o antipatías. Así, por ejemplo, su poetisa Sappho no tiene el color local de las islas de Ionia ni el encanto misterioso de una época poco conocida, medio mitológica. Es una mujer célebre, como hay tantas en la vida del teatro o de las letras contemporáneas. La tragedia de la gran poetisa griega es absolutamente igual a lo que podría ocurrir fácilmente, por ejemplo, a una gran bailarina algo sentimental. Igualmente, relata en la tragedia *Las olas del mar y del amor* la antigua historia de la sacerdotisa Hero y de Leandro, casi como si hubiera ocurrido recientemente, en un convento de religiosas cercano a Viena. Para conocer este método de acercamiento y enfocamiento psicológico, es sumamente instructivo el procedimiento según el cual Grillparzer ha interpretado la suerte trágica de Napoleón I. En ella, le interesaba primero el engrandecimiento ciego del usurpador que subordina la vida de los pueblos y hasta de su propia esposa a sus ambiciones insensatas de hombre mareado por un poder ilegítimo. En segundo lugar, le interesaba la manera cómo se formaba la coalición de las personas y naciones ultrajadas que, en nombre de la justicia, se rebelan contra la dictadura extranjera. Pero Grillparzer odiaba a Napoleón I personalmente, porque había destruído a la antigua Austria imperial y porque había provocado la ruina económica de muchas familias vienesas, entre ellas la de su padre. Reunidos estos elementos, traslada la tragedia de Napoleón a la historia austriaca, atribuye el carácter de Napoleón I al rey Ottokar de Bohemia que era el gran antagonista del primer emperador de la casa de los Habsburgos, Rodolfo, y relata en forma apologética la fundación del estado de Austria bajo esta dinastía.

Pero la capital austriaca donde vivía Grillparzer era una metrópolis singular. Era el centro de un imperio en el cual los austriacos alemanes ejercían una hegemonía histórica, y que se componía de un gran número de pueblos y razas, de idiomas y civilizaciones diferentes. En la administración, en el ejército, en todas las reparticiones del imperio austriaco, al lado de los alemanes, estaban colocados en altos puestos, personajes de origen húngaro, checo, eslovaco, croata, esloveno, etc. Era un ambiente extraordinariamente complejo, de costumbres, tradiciones, religiones y conceptos casi cosmopolíticos y a penas compatibles. Era una entidad cuyos miembros, fatalmente, habían de vivir en la tensión de una desavenencia perpetua y en la cual habían de ocurrir diariamente choques de nacionalidades rivales. Analizar este mundo austriaco equivalía a hacer obra de sociología comparativa. Así lo hizo Grillparzer. Como su arte consiste principalmente en la interpretación de las disparidades existentes entre los individuos y su ambiente, en la mayoría de sus obras comenta conflictos que surgen del contacto de un individuo con razas o

Digitized by Google

civilizaciones diferentes. Algunas veces, se podría decir que investiga la caracterología de las razas habitantes o limítrofes de los Balcanes. Así *El vellón de oro* resultaría quizá mucho más asequible a la comprensión contemporánea si la escena no se pasara en la Cólcida y el Corintos antiguos sino en un país moderno del Oriente cercano y en la corte de Viena, donde la tradición y etiqueta de los tiempos de Carlos V seguía imperando. Medea sería entonces una joven de familia principal, criada en la libertad de la vida medio oriental campesina, que no puede adaptar sus bruscos ademanes a la etiqueta, ni sus arranques apasionados a las sabias intrigas de la perfidia palaciega.

Estas leyendas de la mitología griega o estas tradiciones populares de la edad media, estos caracteres medio históricos y medio familiares, estos ambientes entreverados y discrepantes, humanizados por la interpretación modernizante del dramaturgo, fácilmente comprensibles por sus matices singularmente avezados, comentados con una minuciosidad cariñosamente esmerada, todo este mundo de tendencias irreconciliables y aspiraciones ciegamente obstinadas, en la obra de Grillparzer produce una infinidad de tragedias íntimas que casi siempre estallan en la forma de alteraciones imprevistas y repentinas de una situación, al parecer, definitiva y satisfactoria. Grillparzer es el gran intérprete de lo que se llama el momento psicológico. Sus personajes, al principio, tienen la convicción de haber hallado la felicidad, el éxito, la satisfacción permanente del alma, en una situación o una tarea que, en el fondo, es opuesta a su verdadera naturaleza. Hero, por ejemplo, ha hecho profesión de sacerdotisa para escapar a una vida insoportable en la casa de sus padres que riñen desde la mañana a la noche. Es una muchacha, toda hecha de entusiasmos exaltados, de ternura cariñosa y de sensibilidad frenética. Para huir de un mundo vulgar de reyertas estúpidas, para dedicar toda su alma a un gran amor, para substraerse a las monótonas vulgaridades y las discordias rutinarias, ha abandonado a sus padres, aprovechando el hecho de que varios miembros de su familia ocupan o han ocupado altos puestos en la jerarquía clerical. Es sacerdotisa de Venus y llegará más tarde a altos honores eclesiásticos. Pasa sus días en la exuberancia vibrante del alma que tiene la sed de lo infinito, que anhela el gran sacrificio y que espera la revelación de una felicidad definitiva. Su tío, prelado distinguido y avisado, comprende los peligros de la situación. Ha penetrado en el secreto íntimo de la sacerdotisa que, más aun que al mundo, se desconoce a sí misma. Sabe que esta tensión pasará junto con la primera juventud, trata de interrumpir su vuelo demasiado alto, y la vigila. Pero, en el momento más agudo de la crisis sentimental, Leandro hace su aparición. Si Hero no le hubiera nunca visto, habría, quizá, terminado sus días como venerable celibataria, casta, envejecida en el servicio puntual de la diosa. Pero quiso la fatalidad que los brazos de la joven sacerdotisa, cuando estaban tendidos hacia un ideal inmaterial, en-

Digitized by Google

contrasen a este joven. Ha llegado el momento psicológico de su vida. Y ahora, irreparablemente, se consume la tragedia. Hero, alucinada, ha de seguir su camino. De ingenua, se vuelve astuta, de obediente, se vuelve taimada. Toda su vida anterior está deshecha dentro de un instante. La que había sido, pocos momentos antes, la más devota entre las sacerdotisas, se entrega jubilosa al amor y la muerte segura.

Con el gran público, las obras de Grillparzer son, aun hoy, popularísimas, probablemente porque su finura y delicadeza psicológicas contienen magníficos papeles para grandes actrices. Pero hay, entre las obras menos conocidas, verdaderas joyas en el arte de la característica y el retrato literario, como por ejemplo este emperador Rodolfo II, descendiente de Felipe I de Castilla y Juana la Loca, que, educado en España, admirador de Lope de Vega, más acostumbrado a hablar castellano que alemán, vivía aislado del mundo entero en el palacio de Praga, o como este Alfonso VIII de Castilla que, en 1195, en medio de las guerras civiles, se enamoró en Toledo de una hermosísima judía la que, por un breve intervalo de locura, le hizo olvidar la corona, la seguridad del reino y la esposa correcta, de origen inglés.

Grillparzer ha malbaratado su preciosa psicología en la descripción de estos caracteres desequilibrados y, además, desconocidos por la gran mayoría del público, produciendo obras únicamente asequibles a los aficionados de su arte admirable y esotérico. Pero, en el fondo, el dramaturgo se habrá sentido atraído por estos personajes con fuerza irresistible, porque tenía con ellos una profunda afinidad electiva. Grillparzer era un abúlico e hipocondríaco incurable, y esta enfermedad, además de una herencia probable, provenía de la obstinacion absurda con la cual se colocaba en una situación política imposible. Era el antagonista consciente de su tiempo y su nación. Sabía que sus aspiraciones estaban condenadas de antemano al fracaso. Pero se encastillaba, por esta misma razón, con una terquedad aun mayor, en estas teorías y en un regionalismo intransigente.

Grillparzer tenía un amor ciego o, como él mismo ha dicho, infantil, por Austria. Pero, la Austria de su cariño había dejado de existir en 1803 cuando el poeta sólo tenía doce años. Esta Austria era un estado y no una nación. Es decir, era una institución del derecho internacional público, personificada en la dinastía de los Habsburgos, de tendencias liberales, pero absolutista. Esta Austria que, en realidad, era la parte alemana de Austria, poseía la hegemonía entre los otros estados de nacionalidad alemana, porque los Habsburgos, desde el siglo XIII, habían logrado mantener la corona imperial de Alemania dentro de su familia. Alemania, entonces, era un imperio electivo; pero el emperador reinante, durante su vida, siempre había conseguido el nombramiento de su hijo mayor como sucesor futuro. Por otra parte, esta Austria poseía el dominio sobre vastos territorios habitados por otras naciones o fragmentos de na-

Digitized by Google

ciones como la Hungría, la Lombardía, Venecia, Croacia, Checoeslovaquia, etc. Era, en fin, la misma base del edificio político anticuado contra el cual Goethe y la generación de 1770 habían dirigido sus protestas fulminantes en nombre de la nación.

Del programa ideado por la generación de 1770, ha nacido todo el movimiento espiritual y político alemán que, desde un principio, tendía a la regeneración nacional, como base para una futura entidad política unitaria y libre. La realización de este programa significaba en primer lugar, la abolición completa del absolutismo y, en segundo lugar, la eliminación de los estados territoriales soberanos o medio soberanos. Significaba la substitución del Estado como mecanismo puramente político, por la nación como entidad orgánica, soberana, y creadora de sus propias instituciones. Este concepto de la nacionalidad, al fin y al cabo, significaba, en el caso de Austria, no sólo la anulación de sus prerrogativas de hegemonía alemana y de su soberanía regional, sino, indirectamente, también, la derogación de sus derechos sobre otras nacionalidades.

Grillparzer, que veía muy lejos, había comprendido desde joven las consecuencias inevitables del movimiento nacional alemán. No dejaba pasar oportunidad alguna sin explicar que el movimiento nacional alemán implicaba para Austria la pérdida de sus posesiones italianas, eslavas, etc. Pero pronto tuvo que ver que los mismos dirigentes del movimiento nacional alemán coincidían con esta doctrina cuando declaraban que la Austria de entonces no era un país de nacionalidad alemana o que, por lo menos, no podía tener una política nacional alemana. Agregaban que esta Austria, con excepción de su centro, que era de nacionalidad alemana, era un país donde preponderaban los intereses eslavos; y, basándose en estas declaraciones teóricas, los dirigentes del movimiento nacional alemán, concluían una alianza con Italia, por la cual la antigua Austria de los Habsburgos, a la vez, fué eliminada del movimiento nacional alemán y perdió la posesión de Venecia. Entonces, Austria se halló colocada frente al problema siguiente: tuvo, o que renunciar a sus posesiones no alemanas, como las italianas, checoeslovacas, etc., y entrar en el estado unitario alemán como parte coordinada, o, si no podía hacer esos sacrificios, tuvo que considerarse como definitivamente excluída de la vida política alemana, en cuanto a su formación como estado unitario y libre. Austria, o más bien la dinastía de los Habsburgos, optó por la segunda solución de esta alternativa. Se separó de la evolución nacional política alemana a la cual había pertenecido durante más de mil años y se empeñó en crear un estado compuesto de varias nacionalidades. Pero en esta tarea hubo de tropezar a cada paso con dificultades insuperables. La base de la vida política europea moderna, la forma el concepto del estado nacional. Los alemanes de Austria nunca abandonaron la idea de la unión cultural con el resto de la nación alemana ni tampoco la esperanza de una solidaridad política con ella. Las demás naciones, comprendidas en

Digitized by Google

el estado de Austria, aspiraban a la autonomía política, puesto que ellas también habían adoptado la idea del estado nacional, y que, además, nunca pudieron obtener una verdadera igualdad con los alemanes austriacos, dentro del estado de Austria. Conspiraban o por la formación de nuevos estados independientes o, si eran fragmentos de nacionalidades ya unidas en estados nacionales, por la integración en estos estados que, forzosamente, eran sus protectores.

Grillparzer amaba la vida vienesa que era la de una capital casi cosmopolita, la de la última metrópoli alemana en el camino de Constantinopla, la de una urbe en la cual varias naciones se hallaban reunidas por la idea de un estado administrativo y por el vínculo de una dinastía común. Veía con terror lo que había de ser de la meta final de la evolución, tanto en Alemania, Italia, Checoeslovaquia como en la Austria alemana. Abarcaba con el mismo odio fanático a los partidarios alemanes, italianos, húngaros, checoeslovacos, rutenos u otros de la idea del estado nacional. La evolución europea, solía decir, pasará « del ideal humanitario por el ideal nacional al ideal de la bestialidad ». Odiaba a Napoleón III tanto como a Bismarck y a Garibaldi y Kossuth porque, directa o indirectamente, contribuían al crecimiento de la idea nacional en Europa. Preveía la caída final de lo que amaba. Con la agudeza de la visión que proviene del odio, veía mucho más lejos que sus contemporáneos. Sufría de la certidumbre de un porvenir ineludible. Neurasténico e hipocodríaco por temperamento individual, era el mártir de su clarividencia. Y, en el fondo su ideología resignada, su aversión contra la evolución moderna, su actitud misantrópica y su sutileza de psicólogo formaron parte de lo que podría llamarse la tragedia austríaca.

Digitized by Google

TERCERA PARTE

TERMINACIÓN PROVISORIA Y PRIMER APOGEO DEL MOVIMIENTO MODERNO

CAPITULO XIV

LOS ÚLTIMOS ROMÁNTICOS

Literatura de vanguardia y literatura artística. — Fraccionamiento y especialización del movimiento romántico. — Filología, historia, filosofía, etc., románticas. — Uhland. — Lenau. — Chamisso. — De la Motte-Fouqué. — Immermann. — Platen. — Reacción contra el romanticismo. — El dogma de la forma soberana.

El objeto de la búsqueda es, lógicamente, el hallazgo final y la posesión permanente. Sin embargo, en el mundo espiritual, en las ciencias, las artes y las letras, abundan las personalidades inquietas y curiosas que prefieren las emociones de la conquista al apacible disfrute de una posesión asegurada. Lessing había declarado que, si tuviera que elegir entre la alegría de la investigación y la satisfacción del descubrimiento consumado, escogería las labores gozosas del hombre que averigua y busca la verdad.

A la clase de esos espíritus inquietos pertenecieron las personalidades literarias que, en los capítulos anteriores, han sido analizadas. Por su temperamento inquieto habían sido predestinadas al desasosiego espiritual y, poseídas por el anhelo de conquistas inauditas, han dedicado su vida a la búsqueda de nuevos valores y de desconocidas manifestaciones de una sensibilidad que aun no fuera ajada por el remedo de las convenciones. Han sido, en la mayoría de los casos, los mártires de sus impulsos y han dejado una obra casi siempre fragmentaria, incompleta o, por lo menos, de acceso sumamente difícil. Han sido autores esotéricos por antonomasia. Pero, todos, han gozado de la íntima satisfacción que, aun en el momento del fracaso material, anima los grandes ingenios, descubridores de nuevos continentes espirituales y precursores de nuevas formas de la civilización.

El movimiento de 1770 del cual procedieron estos espíritus inquietos y exaltados, había tenido por objeto la regeneración total de la vida alemana como parte integral de la civilización europea, por la creación de una



nueva ideología y una nueva sensibilidad. La generación de 1770 había formulado un programa universalista que abarcaba todas las reparticiones de la vida material y espiritual, individual y colectiva. Había enunciado nuevas ideas, había creado nuevas modalidades de la expresión, había planteado nuevos problemas, había proclamado nuevos ideales y había expuesto nuevas utopías. Lo había hecho con la entereza frenética de su entusiasmo doctrinario y con una temeridad francamente revolucionaria. Pero había dado a sus problemas una forma esencialmente caótica, embrionaria. Había sembrado sin preocuparse de las futuras cosechas. Había producido gérmenes de ideologías, sensibilidades e institucionalismos y había legado a las generaciones posteriores la obligación de cultivarlos, desarrollarlos, desenvolverlos, exponerlos en forma sistemática, coordinar sus elementos homogéneos y sintetizarlos en cuanto se tratara de elementos aparentemente irreconciliables.

La brillantísima actuación de la generación de 1770 había provocado en la vida espiritual alemana una fermentación increíble que, a su vez, produjo una estupenda y vigorosa evolución de conceptos intelectuales, de actitudes sentimentales, de procedimientos de técnica literaria o artística y de utopismos fantásticos. Reinaba una tensión febril tanto mayor porque la juventud alemana, salvo rarísimas excepciones, estaba excluída de la participación en la labor administrativa pública. Mientras el movimiento paralelo en la evolución francesa halló un campo libre de expansión en los grandes acontecimientos de la revolución y las luchas políticas consiguientes, en Alemania, todos esos impulsos, esas pasiones, esos entusiasmos vehementes fueron relegados exclusivamente a los dominios de las letras, la música, las artes y la ciencia, tuvieron que espiritualizarse y, reconcentrados en esa forma, hicieron explosión con una violencia igual a la de los hechos revolucionarios franceses.

Goethe fué, entre los poetas y autores alemanes, el primero que hizo un gran esfuerzo para concluir el proceso exclusivamente formativo, turbulento e iluso de esa evolución y para llegar a formas concretas, definitivas, en la poesía, la novela, la ideología y la crítica social. Favorecido por las circunstancias exteriores de una vida que le llevó al ejercicio de altas funciones administrativas y diplomáticas, admirablemente secundado, durante un cierto número de años, por las incansables actividades de Schiller, había creado nuevos cánones y normas. Pero sus contemporáneos sólo comprendieron los aspectos exteriores, las formas puramente literarias de su « sabiduría ». Los imitaron y, por el remedo vulgar de los procedimientos técnicos del maestro, crearon una literatura que, casi desde el momento de su origen, carecía de fuerzas evolutivas y, por eso, estaba irremediablemente predestinada a la petrificación. Establecieron la tradición ficticia de un nuevo « clasicismo » y agotaron las fuerzas dinámicas de un movimiento que, por haber sido privado del alma, se había vuelto raquítico pronto, después de la hora de su nacimiento. Ha sido tan grande la incompren-

Digitized by Google

sión y la superficialidad de este « clasicismo » que, hace pocos años, Stefan George pudo exclamar en oportunidad de uno de los frecuentes y comunes homenajes a Goethe :

> lo que él ha sido, ha quedado enigma inaccesible para ellos,
> mucho de lo que ellos llaman valores eternos,
> ya ha perdido su brillo.

Pero ya antes de que Goethe hubiera formulado y publicado, en el silencio de una vida retraída y « olímpica », las últimas manifestaciones de su « sabiduría », la evolución, provocada por él mismo como caudillo del movimiento de 1770, había seguido su camino y producido frutos de sabor sublime. En el decenio entre 1790 y 1800, las neblinas caóticas empezaron a condensarse y a formar núcleos de futuras estrellas luminosas. Hoelderlin, esbozó las grandes líneas de una ideología que, como filosofía de la civilización y de la evolución histórica, ha sido la base de los grandes sistemas de la sociología « laica » y en la cual ya se asoman los primeros conceptos fundamentales de la filosofía dialéctica de Hegel, del « materialismo histórico » de Marx y de la doctrina de Nietzsche. Novalis echó las bases de una doctrina mística por la cual interpretó el mundo de los fenómenos como campo de batalla de las ciegas y trágicas voluntades individuales, incompletas y sólo comprensibles como manifestaciones pasajeras de una divinidad serena y panteística. Jean Paul, al mismo tiempo, se hizo el intérprete de una sensibilidad, a la vez resignada, llena de esperanzas utopistas y de consuelo humorístico.

De la obra incompleta, fragmentaria o confusa de Hoelderlin, Novalis y Jean Paul, nacieron las producciones de la próxima generación. El misticismo de Novalis se transformó en la poesía simbolista y musical de Brentano y Eichendorff. Su doctrina de la trágica e inútil porfía destructora que es el estigma desesperado de nuestra vida temporal, se desenvolvió y llegó, en la obra del gran dramaturgo Kleist, al florecimiento de una psicología formidable de acentos profundos y lúgubres. El humorismo melancólico de Jean Paul fué transformado por E. T. A. Hoffmann y asumió las formas arrogantes de la soberbia musical y de un altanero menosprecio de la vida trivial y sus aspectos caricaturales. Hebbel recogió la psicología de Kleist, junto con la metafísica evolucionista de Hoelderlin para crear una inmensa obra esforzada de taumaturgo inspirado, sin que siempre haya logrado amalgamar el dualismo del cual adolecían sus conceptos básicos. Los representantes de la corriente « verista » o naturalista, Büchner y Otto Ludwig, volvieron a descubrir los conceptos de positivismo filosófico y de arte realista que en la obra de la generación de 1770 habían quedado inadvertidos hasta entonces. Y, por fin, Grillparzer, imbuído de las ideas positivistas del siglo XVIII, entusiasmado por los aspectos de sociología descriptiva en las obras de Goethe y Schiller, formó su

Digitized by Google

arte dramático sumamente individual, sutil y melancólicamente interpretativo de los choques entre civilizaciones o ambientes contradictorios.

Todos estos autores han sido de vanguardia. Aferrados a sus doctrinas, dotados de una fe ciega y de un exclusivismo agresivo, fueron, y quisieron ser, unilaterales. Fueron todos siempre consiguientes consigo y nunca sacrificaron las intransigencias de sus propósitos espirituales a los oportunismos del éxito literario o las elegancias de la forma exterior. Fueron conquistadores y no pobladores. Anduvieron en busca de un ideal quintesenciado y, aunque poetas, no se inspiraron en el anhelo de crear obras según las categorías exclusivas de la materialización artística. Llevaron una vida absolutamente homogénea y, obedeciendo sólo a su numen interior, desdeñaron, junto con el éxito popular, la actuación de los temperamentos meramente « artísticos » que se guiaban por las exigencias de la obra. Soñaron todos, por cierto, con una obra literaria ideal, perfecta y trascendental. Pero rígidos, austeros, severos, carecían de la elasticidad del «artista » que, para dar mayor resplandor a su obra, traiciona sus convicciones metafísicas, y que se enamora de las ideas y los objetos, no por su significado interior, sino por el dinamismo artístico que poseen, por las posibilidades de materialización artística que brindan. Mientras esos « conquistadores », examinados desde el punto de vista del « artista », son unos doctrinarios recalcitrantes y estériles, el « artista », analizado con el criterio de los doctrinarios, es un hombre de convicciones débiles, superficial, oportunista y, frecuentemente, un renegado, un cínico, el esclavo de la técnica y el siervo de una popularidad fácil.

Sin embargo, son los temperamentos « artísticos » y no los esotéricos que, por sus creaciones de arte, comprueban y ponen de manifiesto el dinamismo de los conceptos, creados por los temperamentos « esotéricos ». Si los « artistas » no otorgasen a los conceptos caóticos, fragmentarios y germinativos de los temperamentos « esotéricos », la materialización de las formas pulidas y definitivas, esos conceptos básicos nunca tendrían la oportunidad de manifestar su verdadero dinamismo. Quedarían inadvertidos y olvidados, y las energías latentes, encerradas en esas exteriorizaciones incompletas, sólo se vuelven comprensibles en cuanto han sido materializadas por temperamentos artísticos. En parte, los mismos espíritus dinámicos o « esotéricos » han cumplido con esa vocación, produciendo obras concretas. Pero, en grado a veces mayor, a veces menor, sus obras o son fragmentarias u obscuras o sobrecargadas de energías potenciales; y casi siempre son de acceso sumamente difícil, de modo que sólo se dirigen al círculo estrecho de los iniciados. Se reproduce, en el antagonismo entre los « artistas » y los « esotéricos », la profunda antinomia, propia a toda creación espiritual. El poeta o el músico o el escultor obra bajo una inspiración ideal y aspira a la materialización íntegra de una visión de belleza. Esa visión es estrictamente individual y no se puede comunicar a los demás, sin profanarla, o quizás, prostituirla de algún modo. Pero

Digitized by Google

tampoco el artista crea para la satisfacción exclusiva de sus aspiraciones personales, sino empujado por el anhelo de comunicarse a los demás, de conquistar aplausos y de imponer su propia visión a la que los demás tienen de la vida. Por eso, ha de servirse de las formas corrientes de expresión y ha de adaptarse a su significado convencional. No puede crear sin que entre un cierto elemento de vulgarización dentro de la exclusividad primitiva de su visión sublime.

El movimiento de 1770, expuesto, primero, por los «esotéricos», finalmente ha dado lugar a materializaciones, que, en el significado lato de la palabra, son de carácter «artístico». Por ellas ha podido conquistar la vida moderna y transformarla. Como el movimiento de 1770 aspiraba a la regeneración de todas las reparticiones de la vida, esas materializaciones tuvieron que abarcar todas las manifestaciones de la existencia humana, sin excepción alguna. De este modo, profundos pensadores abstractos como Novalis y Hoelderlin, han creado las bases, no sólo de los grandes sistemas filosóficos de Hegel y Schopenhauer, sino también de ideologías económicopolíticas militantes como las del «socialismo científico» de Carlos Marx o del clericalismo contemporáneo o de las doctrinas de Nietzsche. Del humorismo melancólico, expuesto por Jean Paul, y de su transformación en la obra «musical» de E. T. A. Hoffmann ha nacido la corriente romántica en los escritos y la música de Schumann. Richard Wagner, admirador e imitador de Hoffmann, amplió esa tradición romántica, introduciendo en ella, a la vez, el evolucionismo «laico» de Hoelderlin y el misticismo «clerical» de Novalis. De las preocupaciones «folklóricas» de Herder, Goethe, Brentano y Arnim nacieron la filología moderna, la filología oriental, las investigaciones científicas comparadas sobre las religiones y las edades primitivas de la humanidad, junto con la historia moderna, basada en el determinismo de la evolución, y representada por Niebuhr, Gervinus, Mommsen, etc. Bajo el impulso de esos conceptos se formaron la sociología moderna, una nueva ciencia de la vida económica, llamada «escuela histórica», la historia económica de la civilización de Lamprecht, el historismo filosófico de Dilthey y numerosas disciplinas científicas que sólo tienen vinculación sumamente indirecta con las letras. Al mismo tiempo los conceptos de la generación de 1770 hicieron camino en la práctica de la vida política, transformaron los programas de los partidos, crearon nuevos partidos, como el socialista y el clerical, y, por fin, dieron impulsos decisivos a la formación de nuevos estados como ha sido el caso especialmente en Alemania e Italia.

Los capítulos que siguen y que forman la tercera parte de esta historia de la literatura alemana moderna, están dedicados a la interpretación de obras, creadas por poetas, dramaturgos y novelistas, cuya personalidad literaria lleva un carácter franca y conscientemente «artístico». Son, primero, los líricos Uhland, Chamisso, Lenau y Platen, reunidos bajo la de-

Digitized by Google

nominación algo artificial de « los últimos románticos ». Son, después, Heine y Wagner, los dos más grandes « artistas » creadores de las obras más acabadamente « artísticas », producidas en la Alemania del siglo XIX, y, ambos, personalidades mundiales. Y es, por fin, la pléyade de poetas, novelistas y dramaturgos que, desde la mitad del siglo XIX, desarrollaron las formas ya hechas, de la literatura alemana : Keller, Storm, Meyer, Stifter, Anzengruber y Fontane, el cual en la segunda jornada de su vida ya ha sido precursor y correligionario del movimiento de crítica social, ordinariamente designado como « naturalismo ». Todos los autores pertenecientes a este último grupo, se distinguen por el acierto con el cual manejan las formas literarias que les habían sido legadas por las generaciones anteriores. Han producido obras que, por su forma altamente artística y por su encumbrado concepto de la vida humana, son de un valor literario duradero. Han sido reunidos en un grupo bajo la designación de autores « regionales », porque todos han vivido diseminados por el territorio de habla alemana y porque, en su mayoría, han habitado las regiones periféricas de este territorio. Han tenido, en cierto sentido, la función de popularizar los valores definitivos, adquiridos en el transcurso de la evolución anterior, y de enriquecerlos con nuevos matices, pertenecientes a la vida regional de sus provincias.

El « romanticismo » alemán, como fenómeno perteneciente a la evolución general europea, nació de la obra de Klopstock, Lessing y Herder y fué inaugurado por el movimiento de 1770, que ha sido la consecuencia inmediata de la labor de estos precursores. Sin embargo, sólo hacia el año 1790, el término « romanticismo » fué usado para designar una fase concreta de la evolución literaria alemana. Fueron Novalis y sus amigos, los hermanos Schlegel y Tieck, quienes se designaron a sí mismos como « románticos » ; y los historiadores de la literatura alemana moderna, ordinariamente, llaman a este cenáculo « la primera escuela romántica », así como habitualmente se nombra al grupo formado por Brentano, Arnim, Eichendorff y Kleist, « la segunda escuela romántica ».

Los poetas, reunidos en el capítulo presente bajo la denominación « los últimos románticos » no han formado cenáculo o escuela propiamente dicho. Actuaron de un modo individual aunque varios de ellos hayan sido vinculados por amistades personales o compañerismos literarios. Son románticos porque han sido influenciados por la tradición de las formas románticas, pero no se han adherido al romanticismo en el sentido de un concepto general o sistemático. Como todos profesaban ideas políticas liberales, han sacado del credo romántico uno que otro elemento, compatible con sus convicciones, o para desarrollarlo o, como es el caso de Platen en la segunda jornada de su vida, para combatirlo. Son románticos en el fondo, por haber aceptado la forma del *lied* o del romance folklórico, y la sensibilidad romántica, en cuanto eran compatibles con sus tendencias políticas o con los apacibles incidentes de la vida de familia. Poetas

Digitized by Google

de temperamento esencialmente simpático, representan la incipiente especialización y popularización del movimiento revolucionario de 1770, del cual han recogido, con el criterio de un eclecticismo cortés y amable, pero discreto y a veces tímido, las tendencias liberales, las formas folklóricas y la sensibilidad romántica, para producir una obra de «artistas», en el fondo, de buena voluntad.

Ludwig Uhland ha sido uno de los primeros grandes investigadores y críticos de la literatura medieval. Junto con los célebres hermanos Grimm, Jakob y Wilhelm, ha sido uno de los fundadores de la «filología moderna», hoy dividida en sus dos ramos «germanístico» y «romanístico», que entonces aun formaban una unidad homogénea. Las monografías de Uhland versan sobre *La antigua epopeya francesa*, sobre el poeta alemán Walter von der Vogelweide, sobre *El mito escandinavo de Thor*, sobre *La canción de la alta y la baja Alemania*, etc. Han conservado hasta el día de hoy sus méritos esenciales, aunque los especialistas, en cuanto a los detalles filológicos, las hayan superado. Además de una sólida erudición, ostentan una delicada sensibilidad reproductiva de la poesía y un sentimiento acertado de crítica literaria. Uhland, además, tradujo viejas canciones francesas, provenzales y españolas al alemán e hizo varias ediciones críticas filológicas de poetas de la edad media. Por fin, era un distinguido político militante, y ha intervenido de un modo destacado en la vida pública y política de su tiempo. Había nacido el 26 de abril de 1787 y era abogado en Stuttgart cuando, en 1814, estalló el levantamiento popular alemán contra Napoleón I. Contribuyó entonces con varios poemas a la literatura patriótica, adhiriéndose al movimiento unitario nacional. Algo más tarde como diputado en la dieta del Württemberg, era uno de los jefes de la oposición, cuyas ideas expuso en una serie de poesías políticas. En 1848 era miembro de la Asamblea nacional alemana constituyente de Frankfurt, donde pertenecía a la izquierda. Era un político «romántico» y, con sus correligionarios, votó por la reconstrucción del antiguo imperio alemán, es decir, una monarquía electiva y federal, afirmando en un gran discurso célebre, que el jefe de la nación alemana habría de «ser ungido con el óleo sagrado de la democracia». Después del fracaso de esta asamblea, perteneció al grupo de diputados que «a pesar de su corto número y las severas adversidades presentes, quieren conservar la fe a la bandera nacional, para depositarla, aunque desgarrada, entre las manos del futuro Reichstag alemán». Cuando los restos de este parlamento fueron disueltos por la tropa, Uhland quedó firme y valiente, frente a las bayonetas, sin huir. Pero desde entonces se mantuvo alejado de la vida política militante, sin que por esto hubiese disimulado sus convicciones de unitario demócrata. Murió el 13 de noviembre de 1862 en Stuttgart.

Como poeta lírico, Uhland sigue exclusivamente la tradición del folklore, es decir, tanto la del *lied* y la balada populares alemanes modernos como

Digitized by Google

de las formas y el contenido de la poesía lírica y épica del medievo. Es el gran maestro de la balada histórica, y sus breves relatos épicos sobre acontecimientos de la historia del Württemberg o de la alemana, y sobre anécdotas históricas francesas, inglesas o españolas, han llegado a un tan alto grado de popularidad que, hasta el día de hoy, son familiares a todos los alemanes de todas las clases. Estos poemas poseen una claridad cristalina admirable y son de forma perfecta. Sus poesías líricas, de emoción suave, de línea sumamente pulcra, llenas de ritmos armoniosos, versan sobre los asuntos sencillos del folklore: el amor, la primavera, el otoño, la vida del pastor o del cazador, etc. Con sus siluetas límpidas y graciosas, son casi sin excepción alguna, joyas de un arte discreto y de una sensibilidad distinguida. Sin embargo, falta en esos versos pulidos, a veces, la espontaneidad apasionada, y el poeta mantiene siempre cierta distancia entre sí mismo y su tema. Pero su virilidad, firme hasta la tenacidad o la obstinación, y la sinceridad de sus entusiasmos, dan un carácter especial a las poesías de Uhland, particularmente a las políticas que, debido a sus referencias al pasado, más o menos han sido olvidadas. En todo caso Uhland representaba, en el círculo de sus amigos literarios, la dignidad de la poesía y lo hacía en forma tan cumplida que, ya durante toda su vida, la personalidad del poeta adquirió proporciones simbólicas.

Uhland no ha sido un poeta productivo. Ha publicado un solo tomo de versos, al cual solía agregar, en cada edición nueva, algunos poemas más. Sus dos dramas nunca han obtenido carta de ciudadanía en el repertorio del teatro alemán. Pero una gran parte de sus poesías líricas ha llegado al pueblo y vive en la memoria del pueblo, así como el poeta había aprendido sus ritmos, su técnica y hasta su sensibilidad, por el estudio de la poesía popular.

La siguiente traducción literal de un poema de Uhland, quizá, demostrará cuáles eran sus características literarias más descollantes:

Quiero tanto los días suaves
cuando, en el principio de la primavera,
el cielo, abierto y color azul,
desparrama sobre la tierra la luz y el calor;
los valles, aun son grises de hielo,
la loma ya se destaca llena de sol,
las muchachas se atreven a salir afuera,
los juegos de los niños reviven.

Entonces me quedo parado en esta montaña
y lo miro todo, regocijado y silencioso;
en el pecho se levanta un discreto anhelo
que aun no ha madurado en forma de deseo;
me siento como un niño y me regocijo
con los juegos de la alegre naturaleza,
y mi alma, por sus sentimientos tranquilos,
está como mecida y dormida...

Digitized by Google

Quiero tanto los días suaves de otoño
cuando los ancianos se despiden,
conmovidos, del campo lleno de la luz del sol:
la naturaleza, entonces, celebra su gran fiesta.
Ya no resplandece más en la plenitud de sus flores,
todas sus fuerzas vivas descansan,
se recoge en un silencio dulce,
ensimismada, mira dentro de sí misma.

El alma que, hace poco, se levantó a las alturas,
vuelve a bajar en su vuelo bizarro,
aprende a renunciar apaciblemente,
le basta el recuerdo.
Entonces, me siento satisfecho en el suave silencio
que la naturaleza dió a mi alma:
me siento como si pudiera bajar
a mi tumba silenciosa.

Los amigos personales y literarios de Uhland formaban lo que ha sido llamado «la escuela de Suevia», con la cual Nicolaus Lenau mantenía amistad. Su verdadero nombre era Nicolaus Niembsch von Strehlenau. Había nacido el 13 de agosto de 1802 en Csatad, Hungría, donde su padre era teniente en un regimiento de caballería. Fué educado por su abuelo en Viena, donde frecuentó también durante algunos años la universidad, sin dedicarse a estudios especiales. Como gozaba de una independencia financiera relativa, vivía desde 1830 viajando, visitaba con frecuencia a sus amigos de la escuela de Suevia y publicó en Stuttgart en 1832 su primer tomo de poesías. En el mismo año resolvió emigrar a los Estados Unidos donde, según imaginaba, podría llevar una vida poética y libre de los convencionalismos sociales europeos. La realidad le desilusionó pronto y, después de haber visitado los paisajes más imponentes norteamericanos, como el Niágara, volvió a su vida europea de viajero perpetuo. En 1838 publicó el tomo *Neuere Gedichte (Poemas nuevos)* que tuvo la misma acogida simpática por parte de la crítica y del público. Además es autor de los poemas épicos o dramáticos ideológicos *Faust* (1835), *Savonarola* (1837), *Albigenser* (una secta protestante en el sur de Francia, 1842) y *Don Juan* (publicado después de su muerte, en 1851). Son documentos de su liberalismo intransigente, tanto en materia política como religiosa, pero, a pesar de su forma dramática o épica, de un temperamento puramente lírico. En 1844 se enfermó y cayó en la demencia incurable, para morir el 22 de agosto de 1850 en un sanatorio cerca de Viena.

Lenau ha sido uno de los mayores talentos líricos de la literatura alemana. Su poesía abarca un campo muy extenso y posee a la vez alta originalidad y una profunda armonía musical del verso. Es un paisajista lírico de primer orden y, como tal, expresa el alma, tanto de las llanuras húngaras, como de las altas montañas del Tirol, como de las suaves colinas de Suevia, como del océano y, por fin, del paisaje grandioso de la na-

Digitized by Google

turaleza salvaje e indómita norteamericana. Dibuja las escenas campesinas de primavera con igual acierto como las del invierno o como una tempestad en pleno mar. Pero tiene una marcada preferencia por el paisaje nocturno, que corresponde a su temperamento esencialmente melancólico. Su pesimismo apasionado ha sido comparado muchas veces con el alma de la música popular húngara, conocida hoy por las transcripciones de Liszt y Brahms. Lenau, que tocaba el violín con muchísimo arte, pero algo a la manera de los gitanos de Hungría, y que, además solía coquetear con su origen medio húngaro, ha insistido en esta vinculación y le ha dedicado varios poemas. En sus poesías netamente sentimentales, la melancolía, a veces una melancolía estudiada, predomina de un modo casi absoluto. En ellas cultiva — igual como lo hacía en la vida particular — una actitud ininterrumpidamente byroniana de *Weltschmerz*. Sus amigos han contado la impresión que producía el poeta, cuando, con melena abundante, bigote y barba negros, todo vestido de negro, rodeado de objetos y *bibelots* aristocráticos, bajo la luz escasa de una lámpara medio apagada, les leía, con voz cantante y acento livianamente extranjero, los gemidos líricos de su alma. Había, no cabe duda, en esto un dejo de afectación amanerada; pero el sentimiento de la melancolía era genuino y sincero en Lenau, tanto por su temperamento individual como por corresponder al ambiente de desilusión que reinaba en la vida política y pública de esta época que, después de las enormes esperanzas reinantes al fin del siglo XVIII, había caído en el abismo de una realidad desolada.

En todo caso, las mejores poesías de Lenau pertenecen al gran grupo de los «nocturnos» melancólicos. Un ejemplo típico de este arte, mezcla de su acierto de paisajista con una sensibilidad vibrante y con la intensa armonía del verso lírico, lo ofrece el célebre ciclo *Canciones del juncal*, al cual pertenece el *lied* reproducido en una traducción literal al castellano:

En el estanque inmóvil
reposa la luz suave de la luna,
entretejiendo sus pálidas rosas
con la corona verde de los juncos.

Unos ciervos caminan por la loma
miran hacia arriba, dentro de la noche;
a veces se mueven las aves salvajes
acostadas sobre los juncos, como soñando.

Llorando, tengo que bajar la mirada;
por lo más hondo de mi alma
pasa un dulce recuerdo de ti,
¡tal como una silenciosa oración nocturna!

La traducción sólo puede reproducir el pensamiento y dar una idea general del estilo; pero no de la solemnidad misteriosa que caracteriza el poema

Digitized by Google

entero, ni del valor profundamente musical que poseen el ritmo y el sonido puramente físico de los versos. Y, precisamente, en la armonía sensual del verso consiste una de las mayores cualidades que caracterizan las poesías de Lenau.

Adalbert von Chamisso, que también tiene estrechas vinculaciones con el romanticismo, era una personalidad, bajo todos los aspectos, diferente de Lenau. Chamisso había nacido el 30 de enero de 1781 en el castillo de Boncourt, Champagne, departamento del Marne. Su padre era el dueño de este castillo, y su familia pertenece a la más rancia nobleza francesa, puesto que ya en 1305 se la menciona en documentos públicos. El verdadero nombre del poeta era Louis Charles Adelaide Comte de Chamisso de Boncourt. Cuando tenía ocho años de edad, la familia tuvo que huir del castillo, incendiado durante la revolución francesa, y emigrar. Después de largos años de miseria errabunda, llegó en 1796 a Berlín, donde Adalbert recibió el puesto de paje al servicio de la reina Luisa de Prusia. En 1798 entró como alférez en un regimiento de la escolta real, acuartelado en Berlín, y tres años más tarde fué promovido al grado de teniente. Pero los gustos de Chamisso no eran favorables a la carrera militar. Frecuentaba los salones literarios de Berlín, entonces en su apogeo. Se vinculaba con literatos, poetas, políticos, todos pertenecientes al mundo liberal y, en gran parte, judío. Junto con unos amigos, de aspiraciones igualmente literarias, fundó, según las costumbres de la época, en 1804, un almanaque poético, del cual han aparecido los dos tomos correspondientes al mencionado año y a 1805. Entre tanto, su familia había vuelto a Francia, en 1801, habiendo sido permitido el regreso a los « emigrados ». Adalbert von Chamisso se quedó en Berlín, y tomó parte, en 1806, en la campaña del ejército prusiano contra Napoleón, la cual terminó con la conclusión de una alianza francoprusiana. Pero Chamisso, como intelectual alemán, era unitario liberal, y declaró melancólicamente a sus amigos que, bajo estas circunstancias, « Alemania sólo existía en el alma de unos pocos ». Después de varias consultas con sus amigos, tomó la resolución de salir del ejército, pero de seguir cumpliendo con su deber de soldado honrado, hasta que se le hubiera dado de baja. Entre tanto, la guerra entre Napoleón y Prusia había estallado. El regimiento de Chamisso capituló, y hallamos el nombre del poeta entre los de varios jóvenes oficiales que protestaron contra ese acto de cobardía, declarando que hubieran preferido luchar y morir. Por fin, en 1809, obtuvo su exoneración y un certificado, según el cual el primer teniente de Chamisso se había comportado bien en la guerra. Se dedicó a estudios literarios en Berlín, cuando recibió de su familia la noticia de su nombramiento como profesor suplente en la Bretaña. Se fué a Francia, pero se quedó en Paris, donde encontró a Uhland y se hizo su ayudante en las investigaciones sobre la antigua literatura francesa. Actuó algún tiempo como colaborador de Mme de Staël, que entonces preparaba su libro *De l'Allemagne*, y volvió en

Digitized by Google

1811 a Berlín, donde se inscribió como estudiante de medicina. Estalló la gran guerra contra Napoleón, y Chamisso quiso volver al ejército. Debido a la intervención de sus amigos, que comprendieron su situación precaria, sólo sirvió como oficial instructor, e hizo, al mismo tiempo, su primera publicación científica sobre un problema de botánica. También en esta época escribió su célebre cuento de *Peter Schlemihl*, la conocida historia del hombre que perdió su sombra. En el año de 1815 se le ofreció la oportunidad, muy rara en esos tiempos, de tomar parte en un gran viaje transatlántico de investigaciones geográficas y de ciencias naturales. Desde el mes de julio de 1815 hasta el mes de noviembre de 1818 duró esta expedición, que salió de Plymouth por Tenerife, Santa Catalina en el Brasil, Concepción en Chile, a Polinesia y Camchatca, para volver por Manila, el cabo de la Buena Esperanza y Santa Helena a Londres. Chamisso volvió a Berlín para dedicar los próximos años a la clasificación e interpretación de sus importantísimas colecciones. Había descubierto variedades de insectos y plantas que fueron denominadas con su apellido, así como lo fué también una bahía lejana. Se había conquistado una indiscutible reputación científica y fué nombrado, primero, asistente y, después, director del Jardín botánico de Berlín, doctor *honoris causa* de la Universidad de Berlín y miembro de la Sociedad de naturalistas de la misma capital. Y con la situación económica desahogada, poseía ahora una nacionalidad que, en estos tiempos apacibles, carecía de complicaciones : se sentía alemán. Cuando volvió a pisar por primera vez tierra alemana, en el mes de octubre de 1818, escribió el poema que sigue :

La vuelta

Vuelve de tierras lejanas y extranjeras
el caminante, profundamente conmovido en el alma;
coloca su bastón a su lado y se pone de rodillas
y humedece tu suelo con lágrimas silenciosas,
¡oh patria alemana! Y por su gran cariño,
tú no le negarás una solicitud :
cuando sus párpados, cansados, se cerrarán en la hora del ocaso,
déjale encontrar en tu suelo la piedra
bajo la cual podrá acostarse para el último sueño.

Desde entonces hasta su muerte, ocurrida el 21 de agosto de 1838, ha vivido en Berlín, donde ocupaba una alta posición en el mundo científico y en el literario. Ha publicado numerosas obras sobre botánica y una historia popular de su gran expedición científica que, aun hoy, vale la pena de leer, porque Chamisso ha visitado islas de la Polinesia, donde el hombre blanco antes no había pasado. Las comparaciones entre estas tierras y las que ya habían sido incorporadas a « nuestra civilización », no resultan nada en favor del hombre blanco y su misión colonizadora.

Chamisso ha sido uno de los poetas más populares de su época y lo es

Digitized by Google

también hoy. Domina el idioma alemán con una perfección admirable y, lo que es extraordinario, mucho mejor que el francés. Una vez ha traducido uno de sus poemas al francés para sus hermanos, y la traducción resulta sumamente floja. Se trata de una poesía que tiene cierto valor autobiográfico, interpreta las convicciones políticas de este hombre singular, y es un ejemplo típico de su arte lírico. Está dedicada a la memoria del castillo de sus padres y reza así :

El castillo de Boncourt

En el ensueño me vuelvo un niño,
meneando mi cabeza canosa;
¿qué me buscáis, visiones
que, desde hace mucho, creí olvidadas?

Rodeado por montes sombríos
se levanta al aire un castillo radiante;
conozco las torres, las almenas,
el puente de piedra, el gran portal.

Desde el escudo, los leones del blasón
me miran con familiaridad;
saludo a estos viejos amigos
y corro, cuesta arriba, al patio.

Allá reposa la esfinge al lado del aljibe,
allá florece la higuera verde,
allá, detrás de estas ventanas,
he tenido mis primeras visiones de soñador.

Entro en la capilla del castillo fortaleza
y busco la tumba del prócer;
allá está; allá, de la columna,
cuelgan sus antiguas armas.

Aun mis ojos, velados por lágrimas,
no pueden leer la letra de la inscripción,
por clara que pase la luz por
los altos vidrios colorados.

Así, castillo de mis padres,
firme y familiar, vives en mi alma
a pesar de que has desaparecido
y que el arado pasa por donde estuviste.

Oh suelo amado, deseo que seas fértil;
conmovido y piadoso, te bendigo,
y dos veces bendigo al hombre, quienquiera que sea,
que hoy dirige el arado sobre ti.

Pero yo me levanto,
la lira en la mano,
para recorrer las lejanías de la tierra
y recorrer los países cantando.

Digitized by Google

El credo de Chamisso, como lo demuestra este poema, era el liberalismo democrático y, por ende, el acercamiento espiritual de las naciones, especialmente de la alemana y francesa. Por sus traducciones del francés al alemán, ha sido uno de los intérpretes más importantes de Béranger, Víctor Hugo, Millevoye, Delavigne y otros poetas líricos franceses de su tiempo. Pero, además de ellas y las poesías que contienen afirmaciones rotundas de su credo liberal y pacifista, Chamisso ha compuesto un gran número de *lieder*, de inspiración puramente lírica y romántica.

El rasgo dominante en la obra de Chamisso es su gran dominio de la forma literaria, junto con una sencillez absoluta, sin pretensiones algunas, en la exposición real del tema. Hay pocos poetas alemanes que han manejado como él las difíciles rimas de las terzinas y hay pocos que han cultivado con mayor éxito la expresión acertadamente sencilla, el estilo franco y directo, la entereza ingenua del *lied*. Se puede decir que en toda su obra no hay ni un término buscado o ambiguo, ni una actitud estudiada, ni la semblanza de giros petulantes. Había comprendido el genio del idioma con tanta perfección, que no necesitaba ni circunlocuciones ni hipérboles, y que expresaba con igual fortuna los delicados matices de la sensibilidad femenina y las insinuaciones de la ironía.

La poesía de Chamisso, en parte, ya pertenece al movimiento de la literatura francamente política, que habrá de ser discutida en otra parte. Sus creaciones puramente literarias se dividen en dos clases. De un lado, ha cultivado la balada, pero lo hizo en una forma cosmopolita, como etnólogo, recogiendo sus sujetos en todos los países, no solamente los europeos, y todas las civilizaciones, incluso la de Polinesia, que había estudiado a fondo. Algunas de sus baladas, más bien, son pequeñas epopeyas, frecuentemente trágicas y grandiosas, escritas en una forma sumamente individual. Otras describen la vida de los humildes, como las dos célebres poesías sobre *Una lavandera*. Otras, por fin, son humorísticas y, a veces, de un sarcasmo agresivo. En cuanto a su obra de poeta lírico, tiene preferentemente la forma del *lied* popular y está frecuentemente dedicada a la glorificación de la apacible vida de familia. Estos idilios, que han sido popularizados por la música de Schumann, se basan enteramente en un concepto de la vida femenina que, entre tanto, ha sido eliminado por lo que se llama el movimiento de la «emancipación» de la mujer. Pero son libres de vulgaridades y sensiblerías afectadas o irreales, de modo que, hasta el día de hoy, han conservado su sabor primitivo.

Hubo en esta época, además de los poetas mencionados, muchos otros y todos han producido una u otra obra interesante, simpática, por su inspiración y su forma perfecta. Entre ellos hay que mencionar a Friedrich Rueckert (1788-1866), profesor de lenguas orientales, traductor poético de varias obras líricas o didácticas persas e hindúes, y autor de un gran número de *lieder*, así como de imitaciones de la poesía oriental. Heinrich Friedrich,

Digitized by Google

barón de la Motte-Fouqué, descendiente de una familia francesa que, bajo Luis XIV, había emigrado a Berlín, conquistó una reputación permanente por su cuento *Undine* (1811), de inspiración puramente romántica, mientras sus pesadas tragedias sobre los Nibelungos han sido olvidadas. Karl Immermann (1796-1840) obtuvo, durante su vida, numerosos éxitos como autor teatral, pero es hoy conocido exclusivamente por su gran novela *Muenchhausen* (1838-1839), o más bien por una sección de esta obra, la novela *Der Oberhof* (*La chacra en la loma*), como precursor de la novela realista aldeana y, como tal, tiene su lugar entre los autores « regionales ».

En gran parte, estas obras ya adolecen de un convencionalismo romántico que, algunos decenios más tarde, tuvo que degenerar en plena vulgaridad. Se acerca una época de diletantismo, que Goethe presentía en los últimos años de su vida, y que solía castigar con rigor extremo. «Todos estos diletantes — dijo — son plagiadores. Quitan el alma a las obras que imitan, y las aniquilan por su lenguaje y por sus conceptos, porque no hacen sino remedar y repetir, para llenar los vacíos de su producción. De este modo, el lenguaje, paulatinamente, se transforma en un conjunto de frases, robadas y recogidas en todas partes, y de fórmulas huecas que, en el fondo, no tienen significado alguno. Se escriben libros enteros en estilo distinguido y sin contenido alguno. En fin todo lo verdaderamente bello y bueno de la poesía genuina, entre las manos del diletantismo creciente, se profana, se manosea y se prostituye.»

El proceso de degeneración asumió proporciones considerables en esta época por diversas razones. La verdadera y gran tradición romántica se había perdido, porque las grandes obras románticas eran, en su mayor parte, desconocidas. Al mismo tiempo aumentó el interés político en la nación de modo que, poco a poco, los poetas se volvieron cronistas de su tiempo o polemistas partidarios. Y en esta oportunidad, la predilección romántica por las formas y la mentalidad del folklore ofrecía peligros especiales, puesto que invitaba al descuido de la técnica y a la producción negligente. El *lied*, por ser una forma de arte lírico sencillísima, se prestó admirablemente a una producción amena, monótona y siempre segura de la comprensión popular. Hubo, por cierto, algunos líricos que aun manejaban el *lied* con maestría, así como Wilhelm Mueller (1794-1824), autor de poesías que, en parte, han pasado al folklore y, en parte, viven porque Schubert se sirvió de ellas como letra. Pero estas producciones ya empezaban a ser la excepción y a destacarse de la marea montante de una creciente vulgaridad. Era una época en la cual «la lengua», en forma automática, y no el autor, producía innumerables *lieder*, todos, bajo ciertos respectos, buenos, pero todos iguales. Contra este ambiente de trivialidades insubstanciales, el conde August von Platen levantó una protesta airada, en nombre del respeto que se debe a la dignidad del arte. Con ademanes arrogantes se opuso a la indolencia y la dejadez de los contemporáneos, y predicó el culto de la pureza en la técnica poética y el lenguaje.

Digitized by Google

El conde August von Platen-Hallermuende descendía de una gran familia, cuyos orígenes nos llevan al siglo x. Nació el 24 de octubre de 1796 en Ansbach, Baviera, y, según las tradiciones de su casta, ingresó como niño en el colegio militar de Munich. En 1810 fué nombrado paje y en 1814 teniente en el regimiento de la guardia del rey Maximiliano I. Pero la vida militar nunca le había gustado y en 1818, habiendo obtenido una licencia de varios años, estudió las letras y lenguas modernas en las universidades de Wuerzburg y Erlangen. Inspirado por las publicaciones de Friedrich Schlegel sobre la mitología hindú y las poesías en forma oriental de Rueckert, publicó en 1821 un tomo, *Gaselen*, y en 1823 otro, *Neue Gaselen* (la *gasele* es una forma esencialmente persa y oriental lírica que se distingue por la vuelta permanente de una sóla rima). Tambien sus *Sonette aus Venedig (Sonetos de Venecia*, 1825) son de inspiración romántica, pero ya se distinguen por la plasticidad de la visión y por el cuidado esmerado de la forma. Son, quizá, lo mejor que Platen ha escrito, y han conservado, hasta el día de hoy, íntegro, el encanto de su emoción artística:

Que puro es, en días frescos, mirar afuera y de lo alto,
la, de góndolas y naves, lenta marcha majestuosa;
hundida en sí misma, el agua, tranquila y esplendorosa,
ciñe a Venecia con túrgidos brazos de claro cobalto.

Al fondo del pueblo, atrae la vista, el rítmico salto
con que alzar quieren al cielo su ágil y maravillosa
frente, palacios y templos; y la vida rumorosa
bordoneante a lo largo de los peldaños del Rialto.

Un pueblo de alegres vagos, de graciosos holgazanes,
pulula sin que lo inquieten problemas ni sinsabores,
sin molestar al misántropo que en la soledad se esquiva.

De noche, se junta en corros inquietos y charlatanes:
es que, en la plaza San Marco, quiere oir a sus cantores
y al narrador de leyendas en la calle de la Riva (1).

Cuando su licencia ya no se podía más prolongar, el oficial bávaro obtuvo su exoneración del ejército y fué nombrado miembro de la real academia de ciencias de Munich. El sueldo que percibía en esta calidad le bastaba para vivir, desde entonces, permanentemente en Italia, donde murió el 5 de diciembre de 1835 en Siracusa.

En Italia, el país de los grandes monumentos de arquitectura y de escultura antiguos, la tierra del sol, de la tradición clásica y del renacimiento, Platen evolucionó en la dirección de un purismo literario agresivo. Publicó varias comedias satíricas de una elegancia insuperable, pero que, en el fondo, son obras de crítica literaria y no de arte. Son imita-

(1) Haas y Mohr, página 88.

Digitized by Google

ciones burlescas, de estilo aristofanesco, de las obras teatrales, entonces en boga en Alemania, hoy olvidadas. Además desarrolló su estética del rigorismo de la forma y un nuevo credo que, con un término de la literatura francesa posterior, podría designarse como «parnasiano». Anatemizó el *lied* fácil y trivial, para dedicarse exclusivamente al culto de la «oda» y del «himno» clásicos. La «oda» según su definición es un «vaso de metal precioso, adornado con un círculo de figuras grabadas al agua fuerte» y el «himno» es una «majestuosa copa, adornada con figuras de alto relieve, es una obra abollonada en metal, llena de imágenes». Para su técnica no sirven ni la rima ni los ritmos modernos, sino únicamente las estrofas antiguas, o el verso regular sáfico en la oda o las cadencias caprichosamente entreveradas del himno pindárico.

En su afán de purismo clasicista, Platen se perdió en especulaciones sobre gramática y prosodia alemanas. Buscó la equiparación entre el verso alemán, basado en el acento tónico de la voz y la frase, y, del otro lado el verso antiguo, basado en las diferencias que existen entre las sílabas breves y largas y en un acento métrico, independiente del acento tónico. Se encerró en una obstinación pedantesca y quedó, a veces, fuera de contacto con las realidades lingüísticas. Para demostrar la exactitud de su teoría, llegó a componer monstruosidades rítmicas. Por ejemplo, insistió en reproducir, con el acento tónico de la lengua alemana, la forma rítmica frecuente en la poesía griega, en la cual se suceden dos o tres sílabas largas. Torturó y martirizó, a veces, el idioma para sacar de él efectos incompatibles con su genio. Produjo, en ciertos casos, obras puramente facticias que, en vez de tener la línea escultural que buscaba, sólo resultan difíciles de comprender. Pero compuso un número mucho más considerable de poemas en los cuales la emoción intensa se amalgama de un modo singularmente feliz con la grandiosidad de la línea exterior y la suntuosidad del estilo. Hizo un esfuerzo sobrehumano para restituir al arte lírico, la severidad de la forma, y tuvo éxito, en el sentido de que despertó la conciencia rítmica y técnica. Si una parte de sus «odas» y sus «himnos» se ha sumergido en el olvido, también ha producido modelos acabados de poesía purista, que han servido de lección a muchos, y el rigorismo de su ejemplo ha hecho escuela. Después de Platen, la poesía lírica alemana no ha podido volver a la negligencia y la incuria reinantes en su época. Para ser poeta, desde entonces, es necesario dominar la técnica del verso que, bajo la influencia de un folklorismo excesivo, estaba en vías de perderse por completo. Ha sido maestro de escuela, pero lo ha sido en forma magistral. Y ha dejado algunas «odas» clasicistas en las cuales, por abstenerse de rigorismos pedantescos, ha alcanzado la perfección de la forma como, por ejemplo, en su *Miércoles de ceniza:*

Oh, tú, mujer, la del hermoso pecho: deja tus joyas;
basten, ahora, devoción y sueño para tus noches.

Digitized by Google

Oh, joven, suelta los ardientes brazos que de tu amada
ciñen el talle, todavía.

Quítese amor el antifaz alegre; den los pies ágiles
fin al donaire rítmico y gracioso de esbeltas danzas;
sea punida la sensual audacia, la que musita
cálidas frases en voz baja.

Ya las campanas media noche anuncian y, al mismo tiempo,
súbitamente de la boca os quitan besos y copas:
sólo un minuto de ánimo atrevido, resuelto y firme,
hay de lo serio a lo festivo (1).

Si se quiere resumir en dos frases el efecto que ha tenido el esfuerzo purista de Platen, hay que decir que, debido a su enseñanza, el hexámetro y la oda rítmica alemanes, versos familiares ya mucho antes que él, han recibido su forma definitiva y que sus versos rimados o sin rima, por la severidad de su técnica, se han impuesto como modelos a todos los poetas posteriores.

(1) Haas y More, página 83.

Digitized by Google

CAPITULO XV

HEINRICH HEINE

Los «artistas» sintéticos y eclécticos. — *Impresiones de viaje*. — El *lied*. — Ideologías contradictorias y la forma artística. — Publicista internacional. — Publicaciones sobre Alemania y Francia. — La mediocridad de la época. — Obras satíricas. — Doctrina política. — Situación en la evolución alemana y en la mundial.

En las producciones de Heine y Wagner, el romanticismo alemán, tomando esta designación en el sentido más amplio, ha alcanzado sus más altas materializaciones «artísticas». Estos dos ingenios creadores, dotados de temperamentos exclusiva y esencialmente «artísticos», reunieron todos los elementos que, en su época, poseían un dinamismo vital y que les fueron asequibles. Produjeron obras maestras, basadas en una evolución espléndida de más de medio siglo, y otorgaron a este romanticismo la mayor eficacia artística posible. Dieron lo que podría llamarse una síntesis enciclopédica y ecléctica del siglo XIX, expresada en formas literarias o musicales perfectas. Trasladaron el romanticismo del dominio experimental o esotérico al mundo de las creaciones concretas. Le dieron su formulación definitiva, inalterable, rígida. Y cerraron, aunque de un modo provisorio, la evolución de la cual ellos mismos fueron los últimos productos.

Ambos, Heine y Wagner, eran temperamentos exclusivamente artísticos, en el sentido de la palabra ya expuesto, pero inspirados en las ambiciones más elevadas del ideal artístico. Por la profundidad de sus conceptos y por la universalidad de sus aspiraciones se distinguieron de los «últimos románticos», interpretados en el capítulo anterior. Ni fueron especialistas unilaterales ni se contentaron con el aspecto superficial, de asimilación fácil, que presentara el romanticismo. Abarcaron la infinita variedad de conceptos y sensibilidades, producida por el romanticismo, insistiendo en las complicaciones ideológicas y emocionales, sumamente intrincadas, que este movimiento había hecho nacer, y sintetizando elementos que, en cuanto a sus orígenes y sus finalidades últimas, eran irreconciliables. No eran doctrinarios e hicieron un uso sumamente libre, soberano, de las doctrinas a veces contradictorias, para llegar a los más altos efectos artísticos. Poseían una sensibilidad agudísima que les permitió penetrar los más hondos

Digitized by Google

secretos de la evolución pasada. Con un tacto artístico exquisito, percibieron los matices más delicados del romanticismo. Su potencia creadora les capacitó para producir obras concretas, claramente definidas, de verdadera vitalidad independiente. Estaban poseídos por la visión del ideal y pusieron al servicio de su materialización la escrupulosidad esmerada del artífice incansable. Tenían la amplitud de conceptos imprescindible para la creación de una obra de vastísimas proporciones. Y fueron hombres de una conciencia minuciosa, determinada no por la fe doctrinaria o religiosa o filosófica o política, sino por el criterio puramente artístico, de modo que, considerados por muchos como cínicos incorregibles, en el fondo fueron los siervos fieles de un ideal de belleza sublime.

Heinrich Heine nació el 13 de diciembre de 1797 en Duesseldorf y murió el 17 de febrero de 1856 en París. Cuando debutó en las letras, el movimiento espiritual y literario alemán ya andaba especializándose en numerosas reparticiones y revistiendo un carácter o filológico o político. De los inmensos conceptos metafísicos, enunciados por la generación de Hoelderlin y Novalis, habían nacido programas partidarios de la política militante. Además, como fué dicho en los capítulos respectivos, una parte considerable, quizá la más trascendental de la obra producida por esa generación, había sido olvidada o había desaparecido en los archivos de los cuales sólo ha sido sacada a fines del siglo XIX. Heine nació demasiado tarde para tomar parte en la labor creadora y formativa del decenio que mide entre 1790 y 1800. Y nació demasiado temprano para presenciar el resurgimiento y recrudecimiento de esta labor, que ocurrió hacia 1880 ó 1890. Tampoco le fué posible cooperar en el movimiento político que nació de esa evolución espiritual. La época de 1810 ya había terminado y nada hizo prever la de 1860. Reinaba, también en el dominio de la política un estancamiento insoportable que se traducía en discusiones interminables de una mediocridad espantosa, charlatana, y en intentonas ridículas, condenadas de antemano a un fracaso grotesco. Pero estas agitaciones políticas por chabacanas que fuesen, se imponían a los contemporáneos, y Heine, dotado de un sentimiento agudo de la realidad, observador de los hechos, no pudo substraerse a su influencia. Cuando era joven, el sol acababa de ponerse. Cuando se enfermó y dejó de existir, el alba aun no era visible. Ha vivido en el intervalo entre dos épocas formativas, la una de índole doctrinaria, la otra de carácter más concreto, y su vida fué mermada por el hecho de que tuvo que desarrollarse en un ambiente de complacida mediocridad. Abundaban los programas partidarios en los cuales rivalizaban la taimada ruindad de los egoísmos situacionistas con las fantásticas candideces de inocentes convencidos. Heine, anhelante de un ideal absoluto, quizo identificarse con uno de estos programas. Pero no era nada ingenuo, e inmediatamente comprendió el lado ridículo o mercenario y siempre vulgar de las fraseologías huecas. Cambió de partido para hallarse frente a la misma desilusión. Cuando había subscrito y abandonado todas las de-

Digitized by Google

claraciones de fe, existentes en su tiempo, proclamó la vacilación como sistema intencional, y se volvió, según dijeron sus contemporáneos, cínico. Nunca había sido capaz de cerrar los ojos ante la evidencia. Observador agudísimo y dotado de un acierto astuto en sus juicios sobre personas e ideas, había notado las flaquezas intelectuales y morales de sus correligionarios en todos los partidos a los cuales había pertenecido. Las había expuesto al ridículo y a la censura pública y había sido estigmatizado como traidor. Abandonado por los que, antes, él había abandonado, desarrolló su gran talento satírico y aspiró a una situación «aristofanesca» en medio de una época de convicciones toscas. Habría preferido vivir en un tiempo grandioso, y exclamó una vez: «Oh, si por lo menos encontrásemos vicios espantosos en esta época nuestra, en vez de una uniformidad estúpida.» Se refugió, por fin, en el concepto del arte absoluto, en la veneración de la forma para, como dijo, actuar «como escultor imperturbable del verbo, manejar ideas, sentimientos y visiones como una materia que existe por sí misma, separarlos del alma que los produce y darles una exteriorización de formas plásticas.» Y, para dejar su pensamiento bien sentado, agregó que aborrece a los autores que, «para escribir bien, han de hallarse bajo el estímulo de una excitación apasionada, en un estado de embriaguez frenética espiritual: bacantes ideológicos que siguen, en una sagrada borrachera y con pasos vacilantes, a su Dios».

La evolución política y moralista de Heine, ordinariamente, ha absorbido la atención de los críticos que, invariablemente, le han reprochado su volubilidad inconsistente, su falta de disciplina partidaria y sus frecuentes «traiciones» de «cínico». En realidad esa evolución ha de ser examinada no con el criterio doctrinario, sino como una interesantísima serie de manifestaciones de acertadísima crítica social. Bajo este punto de vista, Heine ha cooperado poderosamente en la evolución política moderna alemana como será demostrado en otra parte. Pero sus opiniones sobre política, religión y moral ocupan un extenso lugar en su obra poética, de modo que es necesario dedicarles un análisis provisorio para eliminar de antemano la parcialidad de un concepto, basado no en su valor literario sino en el aprecio de sus ortodoxias o herejías ideológicas. Reservando la exposición sistemática del credo político de Heine a un capítulo posterior, es necesario exponer desde luego la universalidad de sus «fobias» políticas. Y como la opinión corriente ha querido considerar a Heine como el exponente doctrinario de las ideas, ordinariamente designadas como avanzadas, vale la pena apuntar algunas declaraciones que ha hecho en el sentido absolutamente contrario, pero siempre con un criterio de «artista». Resultará de la reproducción de estas afirmaciones políticas, hechas por Heine, una silueta incompleta, unilateral, del autor, pero indispensable para comprender por lo menos, la universalidad multilateral de sus conceptos sociológicos. Para el verdadero retrato del autor, estas observaciones han de ser tomadas en cuenta, igualmente como sus afirmaciones más conocidas y, en muchos

Digitized by Google

casos, explotadas con fines de un propagandismo sin escrúpulos. Y las contradicciones aparentes que existen entre esa multiplicidad de personalidades políticas, reunidas en la persona de Heine, han de hallar su solución sintética en el concepto, ya enunciado, de que Heine ni fué ni quiso ser un político partidario militante, sino un « artista » y un observador leal de los verdaderos hechos.

Así dijo, por ejemplo, en una época para la cual el liberalismo y la constitución ingleses servían como modelo incondicionalmente venerado, lo siguiente sobre la vida inglesa : « La naturaleza es buena y no ha desheredado a sus criaturas por completo. Negó a los ingleses todo lo bello y armonioso, no les dió ni una voz para cantar ni sentidos para gozar ; los dotó, quizá, en vez de almas humanas, con odres de cuero para cerveza « porter ». Pero, en son de compensación, les regaló una porción grande de libertad cívica, el talento de arreglar sus casas de un modo confortable y el poeta William Shakespeare... En la época de Shakespeare, ni la religión ni la monarquía habían pasado, en Inglaterra, por este proceso de transformación que les ha dado un carácter pálido, y que predomina hoy bajo el nombre de forma constitucional de gobierno, como ventaja para la libertad europea, pero de modo alguno como ventaja para el arte. » Y, a los romanos, creadores de una gran civilización jurídico-política, les llamó : « Los desalmados romanos, esta raza dura, aburrida, prosaica, esta raza de mestizos, dotada de una rapacidad brutal y una inteligencia aguda de abogados, esta soldadesca del casuísmo jurídico. » Y con el mismo criterio puramente « artístico » o estético juzga los partidos políticos alemanes o franceses de su época. Aunque, en el fondo, de convicciones liberales, dijo en 1843 sobre la lucha entre los liberales y los clericales franceses : « Esos católicos obedecen al mando de su conciencia, a la suma doctrina de su fe, al *compelle intrare ;* cumplen con un deber y, con este motivo, merecen nuestro respeto... No son ellos precisamente los que prefiero, pero, confesando la verdad, a pesar de sus celos lúgubres sangrientos, los prefiero a los anfibios tolerantes de la fe y ciencia, estos creyentes artificiales... que se entusiasman por la iglesia sin obedecer estrictamente sus leyes. » Y, para concluir, un pasaje de sus *Cartas de Berlín*, escritas como corresponsal de un diario del oeste de Alemania : « Para mí, siempre es agradable ver los oficiales prusianos : buenos mozos, hombres sanos, robustos, llenos de la alegría de vivir... En el parque del Tiergarten donde se halla el monumento de nuestra reina Luisa, nuestro rey suele dar paseos frecuentes. Es una figura hermosa, distinguida, venerable, que desdeña completamente el fausto exterior... Los preciosos hijos de los reyes, también, frecuentan el Tiergarten... Raras veces he visto caballeros más hermosos que aquí en Berlín. Estos admirables jinetes son la alegría de mis ojos. Entre ellos hay los príncipes de nuestra casa real... ¡Qué casta hermosa, robusta, de príncipes ! En este tronco no hay ni una sola rama fea o desordenada. En la plenitud alegre de la vida, con miradas valientes y augustas, pasan los dos hijos mayores

Digitized by Google

de los reyes... Pero esta forma femenina, lúcida y majestuosa, que, acompañada por su brillante séquito, pasa a caballo, es nuestra Alejandrina... La lucha partidaria entre liberales y «ultras», tal como existe en otras capitales, no puede prosperar aquí, porque el poder real, vigoroso, imparcial y conciliador, se mantiene en la correcta situación del medio». Y la exposición sigue en el mismo tono que es el de un conservador prusiano, legitimista y romántico.

Heine había sido destinado por su familia a la vida comercial aunque no tenía para ella ni gusto ni aptitudes. Con la ayuda financiera de su tío, un banquero muy influyente de Hamburgo, estableció una casa comercial en esta ciudad, pero, dentro de poco tiempo, tuvo que liquidarla. El tío, entonces, le proporcionó los medios para estudiar derecho en las universidades de Bonn y Göttingen. Ingresó en una asociación estudiantil de carácter unitario, nacionalista y romántico *Burschenschaft* y, después de recibirse de doctor en derecho, se trasladó a Berlín. Como era pobre, entró en el periodismo y escribió en 1822, como corresponsal del *Rheinische-Westfälischer Anzeiger*, un diario renano, las *Cartas de Berlín*, ya mencionadas. En 1824 obtuvo su primer éxito literario con la publicación de la *Harzreise (viaje a las montañas del Harz)*, que se renovó en 1826 con la aparición del folleto *Norderney*, segundo en la serie de los *Reisebilder (Impresiones de viaje)*. Un año más tarde, en 1827, publicó el *Buch der Lieder (Libro de los lieder)*, celebérrimo tomo de poesías líricas que estableció su reputación de poeta en forma definitiva.

Tanto las *Impresiones de viaje* como el *Libro de los lieder* continúan y amplían la tradición romántica. El sentimiento de la naturaleza como sensación panteística y solemne, había sido puesto en boga por la generación de 1770, y los miembros de los dos «escuelas románticas» le habían dado un desarrollo esencialmente lírico. El barón von Eichendorff, en varias novelas, había dado, en el fondo, impresiones de los viajes, hechos por los protagonistas. También había entremezclado el relato del viaje con poesías líricas, en forma de *lied*. Heine aceptó el género así como la forma folklórica de las canciones que lo acompañaban. Pero le dió un significado completamente nuevo, complejo, menos ingenuo, más concreto, sumamente personal, de una actualidad casi periodística y folletinesca. No describió, como Eichendorff lo había hecho, las peregrinaciones fantásticas de un personaje imaginario, de un andarín novelesco, ya algo convencional, sino una excursión verdadera, hecha a un grupo conocido de montañas, a través de un país que, ya por su toponomía, era familiar a todos los lectores. Al mismo tiempo, aprovecha la técnica del paisajista literario, aprendida en la escuela del romanticismo sentimental, para intercalar observaciones críticas, a veces sarcásticas, a veces entusiastas, a veces teóricas, sobre la vida y los acontecimientos contemporáneos, sobre sus protagonistas y especialmente, sobre la literatura del día. Por cierto, destruye la unidad artística del libro por el dualismo de estos dos géne-

Digitized by Google

ros, el uno poético, el otro satírico y, hasta cierto punto, periodístico. Pero sus observaciones críticas son acertadas, y sus exuberancias líricas poseen valor definitivo. El romanticismo, en esos tiempos, había perdido su espontaneidad y sinceridad originales. Se había vuelto, en muchos casos, una frase corriente y convencional. Había sido difundido, divulgado, ajado y vulgarizado. Se había transformado en fraseología baladí y servía como argumento para las discusiones triviales de la política. Heine ridiculiza este género de romanticismo, y, sin tener los ademanes de un crítico, hace obra de crítica sumamente eficaz. Los juicios personales y literarios que emite en las *Impresiones de viaje* han sido aceptados y comprobados, con contadas excepciones, por la posteridad. Su crítica, sin duda alguna, posee los caracteres del periodismo, pero es periodismo bueno, comparable a la obra que hizo Lessing. Por ejemplo, el autor de las *Impresiones de viaje* sabe quién es Goethe, comprensión que, entonces, no era muy difundida. Analiza problemas de actualidad, económicos y políticos, con una penetración aguda. Ya tiene plena conciencia de que vive en una época en la cual sería injusto menospreciar el valor espiritual de las ideologías anteriores, y sería torpe desconocer la importancia de las futuras, a pesar de que lo pasado se ha achicado y de que lo futuro aun no ha sido concretado. Es demasiado inteligente para aceptar programas, basados en la profanación de grandes conceptos filosóficos, y es demasiado culto para menospreciar estos conceptos filosóficos porque han sido ajados por la mezquindad corriente. Como liberal, es adversario de los partidos que, aprovechando los misticismos románticos, defienden sus intereses particulares en la forma de programas sentimentales. Como romántico, comprende y admira la edad media. Se siente atraído por la brutalidad heroica de los caballeros medievales, y se siente repulsado por el «raquitismo» de la nobleza conservadora de su tiempo. Dice: «Hay muchas ruinas de castillos en esta región. La más hermosa es el Hardenberg cerca de Noerten. Por cierto, es necesario tener el corazón en la parte izquierda del pecho; pero tampoco es posible precaverse contra las melancolías elegíacas, mirando los nidos roqueños de esas antiguas aves privilegiadas de rapiña que han transmitido a sus descendientes raquíticos sólo sus fuertes apetitos.» En el fondo, tanto en la política como en las letras, lo que le da asco es lo mediocre, lo presuntuoso, la petulancia, la falta de sinceridad, la vulgaridad. Pero siente reverencia para las personas, las instituciones, las épocas, rebosantes de fuerzas espontáneas y vencedoras. Desde el punto de vista partidario y político, es un ser híbrido. Desde el punto de vista del arte, es sincero y veraz. Es, en fin «un artista» que, en forma divertida e interesante, defiende el criterio artístico en todas las reparticiones de la vida. Posee una técnica magistral de narrador divertido y sus reproducciones de conversaciones casuales tienen una gracia exquisita de modernismo. Sus observaciones mordaces y sus chistes, aun hoy, entretienen. Y los *lieder* intercalados en la narración

Digitized by Google

son tan hermosos que cuentan entre las mejores producciones del género.

En 1827, Heine publicó el *Buch der Lieder*, obra que pertenece a la humanidad entera. Es un conjunto de poemas, casi todos breves y en forma de *lied*, y es una quintesencia tan acabada de todo un movimiento literario nacional que, muy justificadamente, cuenta entre el corto número de las obras de repercusión mundial y valor permanente. Ordinariamente, de la totalidad de los poemas, reunidos en la publicación de un autor lírico, sólo uno o unos pocos escapan al olvido de las generaciones futuras. En el caso del *Buch der Lieder* ha ocurrido lo contrario. Los poemas hoy muertos y olvidados, forman la excepción. Por este tomo de poesías líricas, el romanticismo alemán, en la forma puramente folklórica, ha conquistado una influencia mundial. El *lied* que no es sino una de las tantas exteriorizaciones del espíritu romántico alemán y del « folklore » de las naciones, ha sido consagrado por Heine como género literario universal y permanente. Por cierto, los compositores de música, Schubert, Schumann, Mendelssohn y muchos otros, han contribuido a esa marcha triunfal del *lied* de Heine. Pero la composición musical es una consecuencia inevitable de la esencia del *lied*, y si los compositores han elegido, de preferencia, los poemas de Heine, han confirmado que corresponden en un grado excepcional al verdadero carácter del *lied*.

Estos *lieder*, a primera vista, impresionan por su sencillez e ingenuidad extremas. Carecen por completo de los artificios de la retórica. Su vocabulario, la estructura de sus frases, el ritmo de sus versos, sus rimas y sus conceptos de la vida son, sin pretensión alguna, casi humildes. Producen una impresión hasta de negligencia o de descuido y, por eso, de sinceridad inhábil. En realidad, su forma exterior y su dicción han sido trabajadas y pulidas por el autor con un esmero excepcional. Son el producto de una habilidad consumada que se manifiesta en la reproducción consciente, artística, del género folklórico, conocido por las investigaciones y publicaciones de Herder, de Goethe y, sobre todo, de Arnim y Brentano. Sin la famosa recopilación *Des Knaben Wunderhorn*, mencionada en un capítulo anterior, el *Libro de los lieder* no habría sido posible. La futilidad, la insubstancialidad, la ingenuidad, y la ausencia de técnica erudita que, en la verdadera canción popular del *lied*, son la consecuencia inconsciente de la modesta mentalidad de sus autores anónimos, son, en la poesía de Heine, el fruto de un arte acabado y experto. El *Libro de los lieder* no es sino la consagración literaria de una forma, procedente de una técnica primitiva y, frecuentemente, infantil. En esos vasos de oro, labrados con la acertada escrupulosidad del artífice prolijo, Heine presenta las frutas maduradas por la larga evolución del romanticismo alemán. No recoge todo cuanto esa evolución romántica había hecho brotar. No le interesan ni las frutas ya corrompidas ni las aun verdes ni los pimpollos ni tampoco las ramas o el tronco del romanticismo. El autor, en un año abundante de frutas, se ha paseado por la huerta del « folklore » romántico, y, con mano experta, ha

Digitized by Google

recolectado todo lo maduro, lo sabroso, lo apetitoso, para ofrecerlo al paladar de los conocedores gastronómicos.

En varios casos podemos estudiar la filiación y el proceso formativo de los elementos que Heine ha reunido en un poema de belleza singular. Tal es, por ejemplo, el caso de la célebre *Loreley*. La leyenda de la *Loreley* había sido inventada por Brentano que se inspiró en el hecho de que una roca de pizarra, a orillas del Rhin, produce un eco magnífico. *Ley* significa pizarra y *Lore* es la abreviación del nombre « Leonore ».) Había compuesto una « balada », poco conocida hoy. porque Brentano, con su acostumbrada negligencia, no le ha dado los últimos toques de perfección. Eichendorff recogió una parte del largo y entreverado argumento de la « balada » y compuso varios poemas de sensibilidad inquieta, exponiendo los contrastes entre la lujuria del cuerpo desnudo. pagano, sensualmente tentador, y las dulzuras ascéticas del misticismo incorpóreo. Heine vuelve a colocar el argumento en su paisaje primitivo, las rocas del Rhin, elimina los efluvios asfixiantes de una sensibilidad teológico lujuriosa, unifica el argumento y. con destreza soberana, crea la forma definitiva en la cual la leyenda hubo de incorporarse tanto a la conciencia popular alemana como al repertorio romántico mundial. Sin la labor artística y eficaz de Heine, la leyenda, junto con los poemas de Brentano. Eichendorff y varios otros románticos alemanes, nunca habría conquistado su difusión mundial. Pero Heine no creó los elementos de este gran símbolo del romanticismo universal, sino que le dió el carácter artístico sin el cual no hubiera adquirido su vitalidad universal.

He aquí algunos de los poemas mencionados de los cuales se puede desprender la evolución paulatina del motivo romántico de la *Loreley*.

Loreley

Por Clëmens Brentano

Cerca del Rhin, en Bacharach, vivía
— encanto de graciosa esplendidez —
una hechicera : el corazón perdía
el que la contemplaba una vez.

Sembró la muerte en los alrededores,
innumerables hombres trastornó ;
y quien cayó en la red de sus amores
un día, ese ya nunca se salvó.

El obispo, una vez, la llamó, para
juzgarla ante el poder espiritual ;
y necesario fué que la indultara :
tal fué su encanto, su belleza tal...

Y dijo el Diocesano, conmovido :
— Cuéntame, infortunada Loreley,

Digitized by Google

quién te ha hechizado, quién te ha seducido,
quién te hizo bruja en mi piadosa grey.

Y ella dijo : Señor, tú eres fuerte,
mátame : ya me canso de vivir,
y también quien los mira ha de morir ;
porque sé que mi ojos dan la muerte

el infierno en mis ojos reverbera,
mi brazo es vara mágica, y, así,
pues lo merezco, envíame a la hoguera...
Rompe, señor, tu vara sobre mi.

Y el Obispo : no puedo condenarte
hasta que me confieses la razón
por la cual esa luz que va a infiernarte
también arde en mi propio corazón ;

no puedo, hermosa Loreley, mi vara
destrozar sobre ti, no puedo : si
en tal cosa incurriera, destrozara
mi corazón, que vive para ti.

Y ella : señor, tu burla maliciosa
jamás debiste a una infeliz brindar :
al Señor, en plegaria generosa,
pídele que me quiera perdonar ;

mas ya no puedo prolongar mi vida :
ya nadie me inspira amor o interés...
Señor : haz que yo muera redimida :
por pedírtelo vine, aquí, a tus pies.

Me traicionó mi novio... Se ha marchado
a dónde yo no sé, lejos de mí ;
a un país extranjero e ignorado
para el que no hay camino desde aquí.

Ojos ardientes de feroz dulzura,
albas mejillas de rosado albor,
la voz cadente, la palabra pura :
es todo mi poder embrujador :

por culpa de esto, moriré yo misma...
El corazón me duele sin cesar...
Quiero morir... y en el dolor me abismo
si mi retrato llego a contemplar.

Por eso, deja que haga como quiero,
que muera siendo al Cristianismo fiel :
es preciso que se hunda el mundo entero,
porque ya nunca me veré con él.

Digitized by Google

Llama tres caballeros el Prelado :
— Al convento la váis a conducir.—
Luego : Anda, Loreley : tu trastornado
espíritu, Dios quiera redimir ;

serás — hábito negro y tocas albas —
novicia : y, ya en la tierra, has de pensar
de cómo tu alma para siempre salvas
cuando te llegue la hora de expirar.

Van los tres caballeros, en premioso
galopar, al Convento : y, con los tres,
también cabalga Loreley, hermoso
encanto de graciosa espléndidez.

— Oh, señores, dejad que trepe, os pido,
esa alta roca perpendicular :
quiero, el castillo de mi prometido,
una vez más tan sólo, contemplar ;

quiero ver, otra vez, el movimiento
hondo y azul en el caudal del Rhin :
luego, iré a darle a Dios, en el Convento,
un alma virginal de serafín.

Inaccesible, yérguese la roca,
cortada a pico, en negra actitud :
mas Loreley asciende, y su pie toca,
hasta el ápice mismo, la altitud.

En el llano, atan sus cabalgaduras
los caballeros, para subir, por
la vertical llena de escarpaduras,
hasta el fastigio desvanecedor.

Y dice Loreley : Una canoa
allá, en el fondo, sobre el Rhin se ve,
y, sin duda, es mi novio el que, en la proa
de la canoa, se destaca en pie ;

sí, debe ser mi novio :... Qué contento
hay en mi corazón... ¡Lo hallé, por fin...! —
Sobre al abismo se inclinó un momento
y se precipitó dentro el Rhin.

Y, allí, los caballeros, esperaron
porque imposible fué la descensión, —
que llegara la muerte... y expiraron...
Para ellos no hubo entierro ni oración...

¿Quién cantó este poema...?
Fué un marino
del Rhin... Y, entre la Roca de los Tres

Digitized by Google

Caballeros, jamás descansa el trino
que suena más intenso cada vez :
¡ Loreley....
Loreley....
Loreley...!
gritan
como bajo una norma y una ley,
rítmicas, las tres voces... Y suscitan
tres ecos, que repiten :
¡ Loreley! (1)

La Hondonada Silenciosa

Por José baron de Eichendorff

Sobre los anchos, remotos valles, a difumino,
desdibujándose, tiende la luna su claridad ;
como si no supieran el camino,
van los arroyos por la soledad.

Frente a mí, erguida, surgió la selva, de las alturas
que allá se escarpan... Junto a un profundo lago, se ve
que, en el fondo, con lúgubres y obscuras
trazas, los pinos miran no sé qué.

Vi que un esquife, como creciendo, semisurgía,
mas no vi nadie que dirigiera el timón ;
y, sobre el remo roto, se mecía
el barquichuelo a media flotación.

Allí, una sílfide, junto a las piedras, la greña de oro
coquetamente peinaba... Y, luego, creyendo estar
sola, dió al aire plácido y sonoro
los mágicos arpegios de un cantar.

Y, así, cantaba, siempre cantaba... Vibró un cadente
murmurio, en árboles y en regatos... Y conversó,
como en sueños, la noche, balbuciente,
que, cual nunca, la luna iluminó.

Pero yo estaba, de pie, asustado : ya se rompía
sobre la selva, sobre el abismo, como un cristal
entre los aires de la lejanía
una límpida campana matinal.

Si, en feliz hora, no entiendo el ansia de aquel sonido
donde dormía, prometedora, la hora feliz,
acaso nunca hubiera yo salido
de la hondonada silenciosa y gris (2).

(1) Haas y More, página 32.
(2) Haas y More, página 99.

Digitized by Google

Loreley

Por José barón de Eichendorff

— Es tarde y hace frío...
¿ Por qué, sola, cabalgas en el bosque sombrío... ?
Sola tú... Largo el bosque... Ven, conmigo,
y, en mi casa, oh hermosa novia, tendrás abrigo.

— Son grandes en los hombres la astucia y traición...
De aflicción se rompió mi corazón...
Suenan, en todas partes, las trompas... ¡ Fuga !.... No
te quedes aquí... ¡ Fuga !... No sabes quién soy yo...

— Llevan regio atavío la mujer y el corcel
y es un bello milagro joven el cuerpo aquel...
Ya te conozco... Ayúdame, oh Dios, Divino Rey....
Ya te conozco... Tú eres la Bruja Loreley...

— Bien me conoces... Mudo, desde su alto confín
de peñascos, mi alcázar mira el fondo del Rhin...
Es tarde y hace frío...
Ya no saldrás jamás de este bosque sombrío (1).

Loreley

Por Heinrich Heine

No sé por qué me invade la tristeza,
una tristeza sin igual....
Hace mucho que mi alma vive presa
de una leyenda inmemorial.

El aire, fresco y límpido... Atardece...
Tranquilamente marcha el Rhin...
El sol en las montañas, resplandece
— luz vesperal — de oro y carmín.

La virgen más hermosa está sentada
arriba en el milagro azul ;
brilla de oro y de gemas constelada
y aliña su greña garzul.

De oro es el peine, oro es la greña undosa ;
la virgen se acompaña con
una canción... Qué inmensa y prodigiosa
melodía en esa canción....

(1) Haas y Mohr, página 91.

Digitized by Google

Y el navegante se entristece tanto
que su tristeza es frenesí;
por ver la altura, no recuerda cuanto
oculto escollo hay por ahí.

Creo que, al fin, las olas han llegado,
nave y marino a devorar;
es Loreley, quien esto ha ocasionado....
es Loreley con su cantar (1).

Los elementos, seleccionados por Heine y usados en la composición de obras definitivas, provienen del repertorio elaborado por el romanticismo alemán. Sin embargo, Heine no ha hecho uso de todos los elementos del romanticismo, sino ha procedido a una selección que, dentro lo que pudo conocer en esa época, obedece al carácter de la obra en la cual los empleara. Heine conocía a fondo la obra de Achim von Arnim, de Clemens Brentano, del barón von Eichendorff y de los demás poetas, pertenecientes a la llamada segunda escuela romántica, publicada en su juventud. Pero no pudo conocer toda la obra ni de Kleist ni de Novalis y, aun menos, la de Hoelderlin. Tampoco pudo conocer las obras de Goethe, publicadas en fechas posteriores. De estas dos circunstancias proviene el hecho de que Heine ha omitido todo cuanto no se prestara a la forma del *lied* es decir, a la del poema esencialmente folklórico, de asuntos y de técnica populares, tal como lo había estudiado especialmente en la famosa recopilación hecha por Arnim y Brentano, bajo el título *Des Knaben Wunderhorn*. Ha eliminado todos los aspectos « esotéricos » del romanticismo alemán, sus tendencias filosófico místicas, sus matices teológicos, el grupo de conceptos llamado más tarde la *audition colorée* e, igualmente, la técnica « simbolista » del verso incoherente, musical y sugestivo. También ha eliminado todo cuanto se hubiera prestado a conclusiones de política, entonces, de actualidad. Menciona en forma prolija la edad media, pero sin referirse a sus valores institucionales o sociológicos. Sólo se sirve de los monumentos de la edad media tales como existían en su época, y sólo pone de relieve sus valores estéticos : las antiguas catedrales góticas, como especialmente la de Colonia, la pintura de los primitivos cuya escuela floreció en el siglo XV en Colonia y en la cual se destacaron los maestros Wilhelm, Stefan y otros. Interpreta los efectos que producen estas obras medievales en el ánimo del espectador moderno, de sensibilidad esencialmente estética, y se sirve de ellas como elementos de un paisaje artísticamente sentimental.

Además, hace un uso prolijo del sentimiento de la naturaleza. Menciona el bosque, las montañas, el océano, la luna, las estrellas, las flores, los pájaros y, por fin, los espíritus con los cuales el romanticismo había po-

(1) HAAS y MORE, página 66.

Digitized by Google

blado el paisaje por el cual pasan las figuras familiares del folklore: las sencillas chicas aldeanas, los jóvenes enamorados, los cisnes melancólicos y el poeta mohino. Se identifica con cada uno de estos elementos populares y procede del mismo modo como el dramaturgo que, en vez de dar su opinión sobre las personas y las cosas, las hace hablar y producir sus efectos como seres independientes. Cumple, en fin, con su programa de « artista », ya mencionado, según el cual actúa « como escultor imperturbable del verbo, maneja ideas, sentimientos y visiones como una materia que existe por sí misma, los separa del alma que los produce, y les da una exteriorización en forma plástica ». Su tema, frecuentemente, es la vaguedad sentimental de un « no sé qué », expuesto con la sabiduría « artistica » del escultor esmerado que lo maneja con profundo conocimiento de sus efectos poéticos. Produce una obra igual y unida, en cuanto a su carácter artístico, pero no una obra de « bacante ideológico », estimulado por « un estado de embriaguez frenética espiritual ». Es un « artista » o, como han dicho sus detractores, es el actor de sensibilidades ajenas, reproducidas con refinada habilidad « histriónica » o, como han dicho otros, con una destreza de periodista lírico. Es dueño soberano de su arte y no es instrumento de su arte, así como dice en un poema del *Libro de los lieder*, dedicado a la interpretación psicológica de su propio gesto literario :

Ya me ha llegado el tiempo de olvidar
la locura, y ser cuerdo. Ya bastante
nos dedicamos a representar
y a tu lado jugué de comediante.

Pomposo decorado, de gentil
y alta escuela romántica. Ha fulgido
el oro de mi manto señoril.
Todo en mí era correcto y distinguido.

Y hoy que, con tanto aliño, echo a rodar
los trastos locos, hoy, siempre me siento
— cual si fuera la farsa a continuar —
con el mismo feliz apocamiento.

Oh, Señor : inconsciente en mi dolor,
lealmente expresé lo que sentía :
imité, moribundo, al gladiador
que juega cuando se halla en agonía (1).

El autor del *Libro de los lieder*, para ganarse la vida, se hizo periodista. Tuvo que sentar plaza en uno de los partidos políticos, y se afilió al liberalismo. Tuvo que ocuparse de los detalles de la vida pública que, en esos días, poseía una violencia absorbente y un nivel sumamente mediocre.

(1) Haas y More, página 70.

Digitized by Google

Las pasiones políticas habían llegado a una intensidad tan grande que la mayoría de los poetas y autores literarios bajaron a la arena y se volvieron intérpretes de programas partidarios. Heine, ya antes, había sufrido de la falta de cohesión interior, característica de las ideas de su tiempo. Pero se había refugiado en el concepto de un arte desinteresado y soberano. Era liberal porque presentía la evolución próxima, y era romántico porque se sentía irresistiblemente atraído por la delicada sensibilidad de ese movimiento. Había reproducido en una serie de romances hermosísimos las emociones católicas de un peregrinaje y, al mismo tiempo, había sido anticlerical y progresista. Era librepensador y piadoso. Admiraba tanto a Danton como a Napoleón. Era un alma atormentada que llevaba dentro de sí la íntima emoción de las contradicciones estériles de su época, de la absoluta inutilidad de los esfuerzos políticos de sus contemporáneos y de la superfluidad de las agitaciones políticas vulgares, tanto de sus correligionarios como de sus adversarios. Pero fué empujado por las incidencias de la vida periodística. Luchaba en las filas de una escuela políticomoralista, hoy olvidada, que se designaba como la « Joven Alemania », contra los gobiernos conservadores y reaccionarios. Tuvo sus incidentes de periodista con la censura y la policía. Sus escritos fueron prohibidos por un decreto federal. Finalmente, en 1831, para substraerse a estas tramoyas, se estableció en París, ciudad habitada, entonces, por una numerosa colectividad de refugiados políticos alemanes, y vivía como corresponsal de diarios alemanes y colaborador de revistas francesas, como publicista y poeta.

Heine había llegado a París en un momento singularmente propicio para él. Todo lo alemán estaba de gran moda. Madame de Staël, unos veinte años antes, había dirigido la curiosidad de los intelectuales franceses hacia Alemania. Sin embargo, su libro *De l'Allemagne*, publicado en 1810, no era sino un panfleto dirigido contra Napoleón, y la Alemania, descrita por ella, era, bajo muchos aspectos, puramente imaginaria. Entre tanto, Víctor Hugo había dedicado un poema sumamente peregrino a Alemania, en el cual atribuyó a los alemanes un sinnúmero de glorias fantásticas y quiméricas. Los románticos franceses mencionaban con un cariño curioso a Goethe y otros escritores alemanes. Víctor Cousin, aprovechando algunas ideas de la filosofía alemana, había construído un sistema de eclecticismo elegante y había hecho fortuna. Hacia 1829, Guizot, por ejemplo, había afirmado que « la idea de la libertad personal ha sido traída a Francia de los germanos, puesto que es un concepto particular a la raza germánica ». En ese mundo intelectual y literario, la llegada de Heine, forzosamente, tuvo que hacer sensación. Era un lírico alemán romántico, reconocido en su patria como gran poeta. Era un periodista vivaz, inteligente, flexible. Manejaba la pluma con el acierto y la gracia de un gran publicista. Todos estaban seguros que, por fin, les iba a traer la información exacta sobre esta extraña tierra donde las casas eran castillos medievales en ruinas, los

Digitized by Google

hombres eran metafísicos como Fausto y las mujeres eran todas unas *gretchen* rubias y sollozantes.

Además, París era entonces la única capital del continente europeo con carácter de verdadera metrópoli. Poseía teatros, salas de concierto, exposiciones de arte, salones literarios como se los hubiera buscado en vano fuera de Francia. Por ejemplo, es un hecho característico que Richard Wagner, por primera vez, comprendió lo que es la música de Beethoven cuando, en París, pudo escucharla en un gran concierto. En París se había reunido un número extraordinario de artistas, poetas, escritores, músicos y sabios de todas las naciones que buscaban en la metrópoli su consagración mundial para poder explotarla, más tarde, en otros países, incluso su patria. Por fin, Francia, desde 1830, gozaba de una vida política relativamente libre bajo el régimen de Luis Felipe. París se había transformado en el asilo general de los desterrados o refugiados políticos que habían huído del régimen absolutista, reaccionario, reinante en los demás países del continente.

Heine, pronto, se dedicó a una gran actividad de publicista internacional y, hasta puede decirse, de repercusión mundial. Publicó en *La revue des deux mondes* varias series de ensayos sobre Alemania, reunidos más tarde en libros, bajo los títulos : *La historia de la literatura moderna alemana* y *Contribuciones a la historia de la filosofía y religión en Alemania,* aparecidos también en una edición alemana. Como corresponsal de un gran diario alemán, la *Augsburger Allgemeine Zeitung,* escribía artículos sobre la situación y evolución literaria, artística, social y política francesa que, igualmente, fueron reunidos y publicados en forma de libro, apareciendo, ellos también, en una edición francesa. Interpretó a Alemania para los franceses y a Francia para los alemanes. Se hizo el portavoz de un gran movimiento de intercambio y acercamiento espiritual entre los dos países y, después de haber conquistado una fama sólida como poeta lírico, se colocó en la primera fila del publicismo mundial.

Estas obras de Heine se distinguen por su inmenso tacto intelectual, una vasta ilustración literaria y filosófica y una elegancia de formas soberana. Sin tener el peso de la erudición, son sumamente substanciales, y, aun hoy, resultan instructivas. Cuentan entre los documentos históricos más interesantes de esa época y son una mina inagotable para el historiador político, social, artístico y literario. Dan una brillantísima descripción de la civilización del momento entonces actual, tal como se presentaba a un inteligentísimo y atentísimo observador, instalado en París, es decir, en el centro indiscutiblemente más importante europeo en esos años. Con este motivo, será necesario volver a examinarlos en el capítulo posterior, dedicado a la historia de la evolución política alemana. Por el momento, sólo han de ser interpretados en cuanto forman parte de la personalidad literaria de su autor.

Heine, desde un principio, se empeñó en destruir la « leyenda alema-

Digitized by Google

na », creada por madame de Staël y desarrollada por otros. Se esforzó en explicar a sus lectores franceses que Alemania, en realidad, no era un país dormido, alejado de las actividades de la verdadera vida, sino una nación febrilmente agitada por el pensamiento de su reconstrucción moral, institucional, económica y política. Hizo cuanto pudo para completar y eliminar los conceptos, o fragmentarios o francamente equivocados, que, ya entonces, reinaban fuera de Alemania sobre su vida. Empezó con una disposición de ánimo que Goethe, ese inmenso observador de acierto estupendo y de comprensiones enciclopédicas, ha descrito en varias oportunidades. Por ejemplo, según los apuntes de su fiel secretario Eckermann, había dicho el 24 de noviembre de 1824 : « A los franceses, sólo les gusta lo que les sirve en una oportunidad y un momento determinados, es decir, lo que su partido puede aprovechar. Por esta razón, nos aprecian a los alemanes, no porque reconocen nuestros verdaderos méritos, sino sólo cuando pueden alegar nuestras ideologías para aumentar el prestigio de sus partidos respectivos. » Y con fecha del 11 de junio de 1825 había agregado : « Las ideas alemanas que ahora penetran la vida francesa, producen en ella una fermentación, y sólo dentro de unos veinte años podrá verse cuál habrá sido el resultado del movimiento. »

Heine, que había militado como periodista en las filas de un partido determinado, el liberal, antiabsolutista, inevitablemente hubo de encarar el problema bajo un punto de vista programático. Pero, aun en su actuación política, no dejó de ser poeta o, más exactamente dicho, « artista ». Hizo la historia crítica de su tiempo con un criterio de artista, determinado a veces por preferencias partidarias que, o se basaban, ellas también, en conceptos artísticos, o que, en cada caso algo dudoso, tuvieron que ceder el paso a estos conceptos artísticos. Y la hizo con la melancólica convicción de que él había nacido en un momento de esterilidad, en una época de transición, en la cual todos, conservadores o reaccionarios y liberales o progresistas, adolecían de una insoportable vulgaridad. Dijo : « Mi cuna fué iluminada por los últimos rayos del siglo XVIII y por los primeros albores del siglo XIX. » Comprendió que, en cuanto a los elementos constitutivos de su personalidad, era producto de un pasado que ya había dejado de vivir. Pero, al mismo tiempo, amó este pasado y se dió cuenta de que el porvenir sería diferente, menos propicio al arte, más concreto, más político, utilitario y real. Tuvo la conciencia de hallarse entre dos patrias espirituales, en cuanto a las épocas de la evolución europea. Interpretó, con este criterio amargo, las evoluciones tanto alemanas como francesas, y, en el fondo de su alma, sólo sintió cariño instintivo para la Alemania de 1785 a 1805, la de la gran época formativa del pensamiento moderno.

Las ideas que Heine emitió sobre la civilización europea, y, particularmente, sobre Alemania, han sido explotadas, a veces, por un propagandismo estrecho, procedente del campo de la política tanto interior como exterior. Con este motivo, es necesario rectificarlas por la reproducción de

Digitized by Google

algunos pasajes que, a pesar de provocar una impresión, quizá, desconcertante, expresan algunos pensamientos íntimos del gran poeta y crítico. Así dijo: « Las formas más hermosas creadas por el espíritu alemán, son la filosofía y el *lied*. Pero el periodo en el cual florecieron, hoy, ha terminado, porque no pueden existir fuera de un ambiente de serenidad idílica. Hoy Alemania ha sido empujada por « el movimiento » y el pensamiento ha dejado de ser desinteresado. Su mundo abstracto ha sido invadido por la brutalidad de los hechos materiales. Los coches del ferrocarril nos comunican vibraciones cerebrales violentas, de modo que es imposible pensar en un *lied*. El humo del carbón espanta los pájaros y su canto. El olor del alumbrado de gas destruye los aromas de una noche de luna. » Este movimiento, tanto en Alemania como en Francia y los demás países, era la técnica moderna, ruidosa e indiscreta, y, además, significaba la democracia sobre la cual dijo: « En el mismo momento cuando la democracia habrá llegado verdaderamente al poder, cesará toda poesía. La poesía actual de tendencias políticas marca la época de transición a la extinción de la poesía. Por eso — y no solamente porque saca provecho de sus tendencias — la democracia fomenta la poesía política. » Sin embargo, Alemania tendrá en esta evolución venidera una formidable actuación, correspondiente a sus fuerzas dinámicas, expresadas hasta entonces sólo en las formas del *lied* y la filosofía. Dice con este motivo: « El pueblo alemán es el más valiente y más instruído de todos. Ha dado pruebas de su valor en mil campos de batalla, y de la profundidad de su espíritu, en mil libros. Su ancho pecho está poblado de cicatrices gloriosas y por su frente han pasado todos los grandes pensamientos de la humanidad, dejando las huellas más venerables. » Por otra parte, sobre las letras francesas de su época, dijo lo siguiente: « Los autores franceses contemporáneos se parecen a los *restaurants* donde se come por dos francos. Al principio, las comidas tienen buen gusto, pero más tarde uno descubre que los materiales para las comidas han sido adquiridos de segunda y tercera mano y que ya son viejos o podridos. »

Frente a una época que juzgaba como mediocre y que, según el criterio de nuestro tiempo, ha sido mediocre de verdad, Heine, también como poeta, se halló colocado en una situación violentísima. Por cierto, de vez en cuando, volvió a escribir un *lied*, tal como hay muchísimos en el *Buch der Lieder*. Pero, por perfectos que fuesen esos versos, no le habrían podido quitar la convicción de que el tiempo de esa poesía ingenua había pasado. Otras veces se sirvió de su dominio sobre la forma lírica para esbozar escenas o emociones de la vida metropolitana, creando pequeños poemas « impresionistas », insubstanciales, fugaces, elegantísimos y frivolísimos. Otras veces, entusiasmado por uno de los tantos aspectos de los múltiples programas económicos o políticos de su tiempo, expresó, en ritmos de arranque viril, entusiasmos que en su alma de « artista » no tenían verdadero arraigo. Volvió a la forma de la « balada » o del « romance » que, en su

Digitized by Google

juventud ya había cultivado con singular felicidad, y produjo verdaderas joyas de este género de epopeya breve. Pero tuvo que darse cuenta de que todos sus esfuerzos fueron vanos puesto que « el movimiento », el empuje económico y político, lo invadieron todo, incluso sus propios intereses intelectuales. Aceptó la situación e hizo obra de « artista », tratando el problema del día en la única forma que le era posible, en la de una sátira universal y mordaz. Había dicho : « En el arte, la forma es todo, el tema no vale nada. Un gran sastre pide el mismo precio por un frac para el cual él mismo da el género, como si le entregan la tela. Se hace pagar la forma y regala el material. » Dotado de un sentimiento agudo de la realidad, su sátira no pudo ser partidaria, aunque, en cuanto a las ideas generales, estaba adicto al credo liberal. Su temperamento severamente artístico le colocó en la obligación de ridiculizar tanto a los correligionarios como a los adversarios, puesto que ambos eran esencialmente mediocres y petulantes. Tenía, por ejemplo, una admiración estética ilimitada por Napoleón I. Pero, mencionando al gran capitán, agregó : « Por suerte ha muerto, puesto que si viviera, tendríamos que combatirlo. » Componía poesías místicocatólicas y seguía anticlerical. Era liberal, pero a los liberales vulgares, prefería la entereza de los católicos militantes. Combatía a los monarcas alemanes, pero era monarquista y detestó a los republicanos alemanes. Reprochó a los alemanes su « servilismo » y proclamó la superioridad de su coraje e inteligencia. Escribió páginas entusiastas sobre la vida de París, sobre la libertad y el carácter franceses, y declaró que « a veces los franceses son capaces de comprender el significado artístico del sol, pero nunca comprenderán la luna y el trino del ruiseñor ». Era de origen judío y, como lo ha afirmado muchas veces, tenía un cariño muy natural para los judíos. Pero cuando un poeta alemán se casó con una señorita israelita, tuvo que hablar sin parar de « la esposa, la de la nariz larga ». Fustigaba con igual inexorabilidad las flaquezas de los reyes, los clericales, los monarquistas, los liberales, los republicanos, los ateos, los deístas, los revolucionarios, los franceses, los alemanes, los polacos, los ingleses, los norteamericanos. Encontró en cada caso que llevasen en su frente el sello de la mediocridad hipócrita de su tiempo. Era demasiado humano y demasiado inteligente para encerrarse en la jaula de las disciplinas partidarias. Era, para los hombres de partido, un caprichoso, un indisciplinado, un traidor, a la vez temible y vil. Ha aniquilado a un mártir alemán de la causa republicana porque este no quiso comprender la superioridad artística e intelectual de Goethe. Pero reprochó a los discípulos de Goethe su indiferentismo político. Vivía, por lo menos para la mayoría de las gentes, en una contradicción perpectua y carecía de carácter. Tuvo que defender su credo « artístico » contra los energúmenos de todos los partidos y, como atacaba a todos los partidos con su sátira formidablemente virulenta, tenía que defenderse contra todos. Habría preferido mantenerse en la serenidad del « artista » absoluto, del « escultor imperturbable del verbo », para « manejar ideas,

Digitized by Google

sentimientos y visiones como una materia que existe por sí misma, separándolos del alma que los produce y dándoles una exteriorización en forma plástica». Aborrecía a todos los que estaban convencidos. Pero no pudo asumir otra actitud porque vivía en una época en la cual, como dijo, « las veletas estaban todas muy perplejas, por no saber en qué dirección tendrían que volverse ». Los refugiados y desterrados políticos alemanes, reunidos en París, le daban asco por ser grotescos. Sobre la bandera del partido unitario republicano alemán nadie ha hablado en términos más crueles. A los monarcas les comparaba con mulas y burros, pero del pueblo dijo que tenía orejas de asno. Era, como han dicho sus adversarios, un « tordo » que imitaba y ridiculizaba a todos. Pero poseía una verdadera unidad de pensamiento, aunque no hubiera sido advertida por la mayoría. Era « un artista » y fustigaba los mediocres que, desgraciadamente, abundaban en su época.

Los liberales y socialistas republicanos alemanes le habían estigmatizado como traidor y vendido. Les contestó en su poema épicosatírico *Atta Troll* (1847), que es la historia de un oso dotado de « mucho carácter y ningún talento ». Este oso sueña con el reino de « la justicia » en el cual « habrá igualdad absoluta, de modo que cada asno estará calificado para las más altas funciones mientras el león habrá de llevar las bolsas de cereales al molino ». Este oso sabe que es un bruto y se enorgullece de su propia estupidez. Declara que « la propiedad y la posesión son robo y mentira, puesto que todos nacemos sin bolsillos, en los cuales habríamos podido colocar la propiedad nuestra ». Es austero, disciplinado, doctrinario. Y, el poema termina, ridiculizando las poesías del poeta revolucionario alemán Freiligrath. Pero, si se había separado de los partidos de la izquierda, no había ingresado por eso en los de la derecha. A los conservadores les dedicó el poema igualmente épicosatírico *Alemania*, un cuento de invierno (1847), declarándoles que el porvenir de la Alemania que ellos concibieron era nulo.

La sátira de Heine, además de brotar de un concepto puramente « artístico » y dirigirse contra la mediocridad de todos los matices, posee la calidad de ser acertada, y se basa en conceptos políticos definidos, según los cuales, después de algunas oscilaciones « impresionistas » se orienta como su norte. Pero, en caso alguno, Heine ha tenido el mal gusto de calumniar a su patria. Ha atacado casi a la totalidad de los hombres públicos alemanes de su época. Pero, como habrá de ser expuesto en otro capítulo, su juicio condenatorio coincide con el de personalidades de temperamento diferente y de inteligencia soberana, como por ejemplo, de Bismarck o Karl Marx. Y en cuanto a su actitud frente a Alemania — no a determinados políticos o dirigentes de Alemania, sino a la nación — ya ha sido reproducido un pasaje sumamente característico al cual vale la pena agregar una poesía traducida al español :

Digitized by Google

Alemania

Alemania es un niño,
su nodriza es el Sol:
y el Sol no le da leche de blanco y suave aliño:
lo amamanta con llamas de salvaje esplendor.

Así, crece de prisa
y su sangre es hervor
en sus venas... Vecinos chicuelos: nunca en liza
vayáis a entrar con este robusto mocetón.

Torpe joven gigante,
descuaja robles; y os
muele bien las espaldas y os deja claudicante
la cabeza y tan fofa cual traposo montón.

Parécese a Sigfrido,
noble y joven señor,
que, según las canciones, después de haber fundido
su espada, rompió el yunque donde la retempló.

Si cual Sigfrido, tú un día,
matarás al dragón,
ya te saludaría, con hurras de alegría
risueña, tu nodriza del firmamento, el Sol.

A su muerte, el tesoro
guardarás, irás con
las joyas imperiales y la corona de oro
dará a tu sien fulgores... Hosanna al vencedor...! (1)

Cuando Heine llegó a Paris, se abandonó gustoso al movimiento de la vida metropolitana y saboreó con sumo placer las nuevas sensaciones que le producían los agasajos, las distracciones y el torbellino del gran mundo con el cual pronto se vinculó. Pero seguían los años, seguía la vida de satisfacciones y placeres su curso, y el poeta empezaba a sentir el aislamiento espiritual, inevitable cuando un autor reside permanentemente en el extranjero, continuando desde lejos la labor literaria en su patria. En uno de los días desapacibles que cada vez se volvían más frecuentes, apuntó la siguiente reflexión: « Mi alma se siente desterrada en Francia, exilada en una lengua extranjera » (2). Impregnado de una melancolía creciente,

(1) Haas y Moke, página 77.

(2) Heine ha hablado, con su acostumbrada franqueza, sobre la situación que resultó para él de su prolongada estada en París, en una declaración que lleva la fecha del mes de agosto de 1854. Dice en un párrafo especialmente característico de ese largo documento, lo siguiente: «Para otras personas, probablemente, habría sido conveniente hacerse



preparaba un nuevo tomo de versos, *El romancero*, cuando se enfermó. En el prólogo de este libro, publicado en 1851, ha contado con la profunda elegancia de su estilo armonioso, la historia del último paseo que dió, y que fué una visita a la estatua de la Venus de Milo en el Louvre. Esa escena tuvo lugar en 1848 y desde entonces hasta el 15 de febrero de 1856 duró su agonía lenta y dolorosa. Seguía recibiendo a amigos y otras personas, trabajaba y publicaba. Pero ya no pertenecía más a la vida real, y lo que ha dicho en esos años, son palabras de ultratumba. A la tragedia de la terrible enfermedad se agregó la tragedia espiritual que había presentido y que era morir en el momento preciso cuando la historia iba a corroborar todos los juicios condenatorios que él había emitido, y cuando empezó una nueva época que, indiscutiblemente, no había de ser tan mediocre y tan monótona.

La maravillosa obra de Heine ha corrido una suerte póstuma extraordinaria. Heine ha sido el blanco de muchos odios y ha sido admirado por muchos. Además, ocupa un lugar de suma importancia en la evolución literaria universal y un lugar especial en las letras alemanas.

En cuanto a sus críticos y adversarios, hay que buscarlos en las filas de todos los partidos y tanto entre los hombres inteligentes como entre los demás. Aun recientemente, un espíritu selecto como Benedetto Croce, le ha reprochado su falta de carácter. Pero, en general, han sido los hombres partidarios, los convencidos, que se han pronunciado contra su petulancia de histrión, contra su falta de alma. Otros, le han tachado de « periodista lírico ». Todos se han dirigido contra su actitud de « artista », tal como ha sido definida por el mismo poeta, como la de un escultor del verbo, que maneja la forma con soberana indiferencia en cuanto al « alma ». Además, existe la tradición equivocada o, a veces, falsificada, de un Heine partida-

naturalizar (en Francia); un abogado borracho, un imbécil con una frente de hierro y una nariz de cobre, por cierto, puede abandonar una patria que no sabe nada de él y que nunca sabrá nada de él, si, de este modo, puede agarrar un puestito en la enseñanza pública — pero eso no sería decente para un poeta alemán que es autor de los más hermosos *lieder* alemanes. Sería para mí una idea terrible, demente, si tuviera que confesarme que fuera, a la vez, un poeta alemán y un francés naturalizado. — Tendría que considerarme a mi mismo como uno de estos monstruos con dos cabezas que se exhiben en las ferias. Me molestaría en forma insoportable durante mis trabajos poéticos si imaginara que la una de esas cabezas, de repente, empezaría a contar, con el énfasis francés de un pavo, esos versos alejandrinos contrarios a la naturaleza, mientras la otra cabeza expresaría sus sentimientos en las formas métricas naturales, innatas, verdaderas de la lengua alemana. Y ¡oh! no los puedo soportar esas formas métricas y esos versos de los franceses, esa baratija perfumada, apenas si puedo soportar sus mejores poetas que son inodoros. Cuando considero esta llamada *poésie lyrique* de los franceses, comprendo verdaderamente la gloria de la poesía alemana y me vuelvo orgulloso de poder decir que en ella he conquistado mis laureles. Y de estos laureles, no abandono ni una sola hoja, y el escultor que tendrá que adornar mi última morada con una inscripción, no tendría que encontrar oposición alguna cuando inscribirá las palabras que siguen : Aquí yace un poeta alemán. » (*Franzoesische Zustaende II ; Retrospektive Aufklaerung*).

Digitized by Google

rio, unilateral, construída con fragmentos de su obra. Dado el carácter enciclopédico de su sátira universal, ha sido muy fácil seleccionar algunos trozos de sus escritos, para explotarlos con fines de propaganda a veces de política interior, a veces exterior. Pero este Heine truncado es lo contrario de lo que era en realidad esa personalidad inmensamente humana y artística. Se le ha representado como el energúmeno ciego de un credo estrecho porque en algunas obras, consideradas aisladamente, se ha dirigido contra algunas personas mediocres e incompetentes, representantes de un partido determinado. Hasta ha habido y hay admiradores de Heine que le veneran como correligionario de sus ideas partidarias. Pero Heine no era un hombre de « mucho carácter y poco talento », tal como el oso Atta Troll de su poema satírico. Era el poeta de la mayor independencia espiritual, de la serenidad imparcial más soberana y del repudio incondicional, dirigido contra todos los odios partidarios.

Por estas razones, su verdadera influencia no ha sido partidaria, sino esencialmente humana y artística. Pero ha poseído un dinamismo completamente diferente en la vida alemana y en las de otras naciones. Para las demás naciones, Heine ha sido el gran intérprete del movimiento romántico alemán, el artista que por primera vez dió cuenta de una evolución maravillosa, hasta entonces completamente ignorada. Ha sido el poeta que ha difundido en el mundo entero la forma del *lied*, último producto literario de alta perfección que había nacido de esa evolución romántica alemana. Ha sido, para ellas, un innovador atrevido, el portador de un mensaje espiritual completamente nuevo e inaudito. Para la evolución alemana, Heine, al contrario, ha sido el último representante de esa misma evolución, el gran « artista » que, con mano maestra, ha perfeccionado una forma, ya existente, en tan alto grado que, después de él, no ha sido posible continuar su tradición. Heine, en las letras alemanas, no ha podido formar escuela porque, para emplear un término algo banal, ha cerrado con broche de oro la larga evolución de su escuela. Pero todos los líricos alemanes que han sido posteriores a él, han aprendido mucho de la observación de su esmerada técnica y su tacto artístico infinito. No hay poeta alemán que no haya aprovechado las lecciones de Heine sobre la forma del poema lírico, sobre la concentración y la unidad del pensamiento y de la emoción en una poesia. Y todos, sin excepción alguna, han tributado su admiración al gran artista.

Pero la influencia de Heine, en Alemania, ha sido mucho más profunda. Por cierto, el poeta que había dicho que el rabino judío y el predicador de la inquisición cristiana se valían, no pudo contar con los sufragios de los partidos políticos, religiosos o intelectuales. Refractario a toda disciplina partidaria, no ha podido granjearse las simpatías interesadas de las agrupaciones gremiales. Pero ha tenido algo como un partido propio, el de la intelectualidad estética, el de los que saben leerlo con la misma independencia con la cual escribió, sin escandalizarse de sus extravagancias, y sin pensar en la formación de un partido disciplinado de la imparcialidad indiscipli-

Digitized by Google

nada. Heine, una vez, dijo: « Todo el alto clero del ateísmo ha pronunciado su anatema contra mí, y la clerigalla fanática de la irreligión quisiera someterme a la tortura para que confesase mis herejías. » Siempre ha profesado un credo sumamente individual, independiente y, en el fondo, de veracidad impertérrita, y siempre ha luchado contra las mediocridades que sólo pueden vivir y manifestarse cuando han formado bandos. Ha pronunciado sentencias crueles contra la gran mayoría de sus contemporáneos y, salvo pocas excepciones, ha acertado de un modo abrumador. En otro capítulo será necesario exponer cómo sus juicios políticos han sido confirmados por la historia posterior y por sus más grandes exponentes. En cuanto a su actuación de poeta, de literato, de publicista, en fin, como intérprete de la civilización europea, nada más sugestivo que el hecho de que Nietzsche, entre las influencias decisivas y libertadoras de su vida, concede un lugar de preferencia a Heine. Los juicios imparciales e inexorables de Heine provocaron los rencores de sus contemporáneos y, cuando la evolución real los había confirmado, ya hacía tiempo que su autor había muerto. Y esta era la profunda tragedia del hombre que había nacido entre los últimos rayos de luz del siglo pasado y las primeras luces del alba del siglo XIX. Heine ha vivido aislado, solitario, incomunicado, en un mundo que no le comprendía, el mundo de las mediocridades pomposas, en una época cuando « las veletas quedaban perplejas, por no saber de qué lado moverse », en el mundo de los « osos » sectarios que no sabían leer a Goethe, pero que aplaudían las trivialidades de Meyerbeer y Scribe. Mucho más que la terrible enfermedad de la cual ha padecido durante casi dos lustros, este sentimiento de haber predicado en un desierto, le ha amargado y atormentado los últimos años: « Postrado a los pies de la Venus de Milo estaba yo llorando tan impetuosamente que las mismas piedras habían de tener lástima de mí. Y la diosa me echó una mirada llena de conmiseración, pero al mismo tiempo desconsoladora, como si quisiera decirme: ¿No ves que no tengo brazos y que no puedo socorrerte? » La vida de Heine ha sido algo como la ilustración y confirmación de una profunda observación, hecha por Goethe en el primer capítulo de su autobiografía, cuando dice: « Es un postulado con el cual casi es imposible cumplir, que el individuo se conozca a sí mismo y a su siglo; a sí mismo, en cuanto su individualidad posee un carácter que queda idéntico consigo bajo todas las circunstancias, y a su siglo, en cuanto arrebata a todos, tanto a los que se entregan a sus corrientes, que se dejan determinar y formar por ellas, como a los que se resisten. Y de este modo se puede decir que cada autor, si hubiera nacido sólo diez años antes o después de la verdadera fecha de su nacimiento, habría evolucionado en forma completamente diferente, en cuanto a su propio carácter y en cuanto a su actuación y a la repercusión que provocara fuera de su individualidad. »

El poeta de las alegrías arrogantes, de la soberbia robusta, de la ironía altanera, de la independencia bizarra, del *yo* triunfante, gemía bajo el peso del dolor físico y del dolor mucho más agudo de su desilusión. En vísperas

Digitized by Google

de su fallecimiento, dijo las palabras amargas del poema *Epílogo:* « La gloria da calor a nuestra tumba: ¡ palabra de loco, idea de imbécil ! » Y en su último poema que lleva el título *Uno que se va*, agrega lo siguiente:

Todo vano deseo, toda vana ambición
terrenales, han muerto para mi corazón;
también murió la indignación cordial
y generosa de quien odia el Mal;
las ajenas desdichas ya no comprendo, ni
la mía... Únicamente la Muerte vive en mí...
Terminó la comedia y ha caído el telón;
bostezando regresa rumbo a su habitación,
mi bienamado público alemán.
No son tan necias estas buenas gentes: ya van
a la cena, risueños, a cantar, a reír,
a beber, a charlar en locuaz ansiedad.
Razón tuvo el Guerrero Magnífico, al decir:
— según lo cuenta Homero desde la antigüedad —
— « El más ruín filisteo, de Stuttgart al Neckar,
es más feliz que yo, difunto paladín,
vástago de Peleo, que he venido a reinar
de los reinos del Hades en la sombra sin fin (1).

(1) Haas y Mohr, página 76.

Digitized by Google

CAPÍTULO XVI

LA LITERATURA Y LA EVOLUCIÓN POLÍTICAS

Las ideas políticas del joven Goethe. — Las ideologías utópicas laica y mística. — Las guerras napoleónicas. — La literatura del levantamiento unitario nacional. — La literatura revolucionaria y la conservadora. — 1848-1866. — La doctrina política de Heine. — Bismarck y Goethe. — El estado federal alemán. — Adhesión de la literatura al nuevo estado.

El dogma renovador, proclamado por la generación de 1770, como consecuencia de su carácter universal, había concedido un importantísimo lugar a las ideas y aspiraciones político-sociales. Entre los grandes acontecimientos de la época, la revolución norteamericana había influenciado poderosamente a esa juventud entusiasta y rebelde. El drama *Sturm und Drang* de Klinger, publicado en 1776, que ha sido considerado por sus contemporáneos como el manifiesto enciclopédico del grupo, lleva la indicación significativa : *La escena : América.* Y en el primer acto, el protagonista afirma : « Voy a tomar parte en la campaña como voluntario porque así mi alma tendrá la oportunidad de vivir una vida grandiosa. Y, si me hacen el favor de matarme de un tiro : ¡estará bien! »

A esos conceptos vagos y esas aspiraciones nebulosas, Goethe les había dado una forma plástica. Con el estupendo acierto de su visión política había enunciado un programa general, concreto y absolutamente práctico de política nacional. Basándose en un rechazo incondicional de la estructura superanticuada del tradicional estado federal, pidió la fundación de un estado renovado, nacional y progresista alemán. Demostró que las soberanías, entonces vigentes, de los estados territoriales alemanes eran los verdaderos obstáculos con los cuales tropezó la idea del estado unitario, y señaló la época en la cual esas soberanías habían nacido : la de Carlos V. Agregó que debían su origen a una política que era contraria, a la vez, al derecho institucional o histórico y al derecho natural. Dió a estos pensamientos una expresión terminante en la tragedia *Goetz von Berlichingen* y los popularizó porque los expuso en la forma universalmente accesible de una gran obra literaria. Sentadas las ideas fundamentales, tanto negativas como constructivas, de su programa político, indicó también cuál habría de ser la

16

Digitized by Google

estructura del futuro estado unitario alemán. En su tragedia *Egmont* rechazó la doctrina absolutista del estado de Felipe II, según la cual los ciudadanos son considerados como « propiedad semimoviente » del soberano. y expuso el dogma de la autodeterminación de las naciones, tanto en su aspecto administrativo de política interior como en sus consecuencias mundiales de política exterior. En ambos casos, en *Goetz* igual como en *Egmont*, comprobó que la época fatal en la evolución europea había sido la de los siglos XV y XVI. la de Carlos V y de Felipe II, en la cual fueron destruídos los fueros de los comuneros, la libertad de la conciencia, la antigua forma de la jurisdicción por jurados, la independencia económica de los campesinos y, en fin, todas las autonomías individuales, locales, regionales y nacionales.

Las ideas políticas de Goethe fueron recogidas por Schiller que las amplió y les otorgó la substancialidad de las investigaciones históricas científicas, en sus tragedias *Don Carlos* y *Wallenstein*, así como en sus grandes obras de historiador sobre la revolución de los Países Bajos contra España y sobre la guerra de Treinta años. En esta forma entraron, como concepto de crítica histórica y de política nacional constructiva, tan hondamente en la conciencia nacional alemana que, medio siglo más tarde, sirvieron como base ideológica a la reconstrucción de la nacionalidad y del estado alemanes por Bismarck, como habrá de ser demostrado en la segunda parte de este capítulo.

Entre tanto, la primera generación que siguió a la de 1770, representada por Hoelderlin y Novalis, había recogido la herencia espiritual que sus predecesores inmediatos le habían legado. Eran, ambos, poetas y pensadores especulativos y elaboraron ideologías puramente abstractas, de carácter utópico y de índole metafísica. Pero el universalismo de sus sistemas filosóficos o místicos no pudo prescindir de los conceptos pertenecientes a la realidad política. En forma intransigente establecieron las dos ideologías fundamentales de la política moderna, la « laica », basada en el concepto de la evolución de la humanidad hacia un ideal de utopismos políticos, libertarios, económicos y socialistas, y la « clerical », basada en el concepto de la divinidad eterna, de la redención mística, de la soberanía del poder espiritual sobre el temporal y de la Iglesia católica romana triunfante en la vida política y económica.

Los intelectuales alemanes, excluídos de una colaboración activa en la administración de los negocios públicos, hubieron de seguir evolucionando fuera de contacto con las realidades políticas. Sus ideologías se especializaron y se fraccionaron, se desvincularon de sus bases primitivas de metafísica o religión, y llegaron paulatinamente a la forma autónoma de un pensamiento exclusivamente político, económico y social, sin perder su esencia característica de intransigencia doctrinaria y de utopismo iluso. Pero todos los castillos construídos en el aire por esos soñadores idealistas se derrumbaron cuando, a principios del siglo XIX, la evolución de la poli-

Digitized by Google

tica internacional europea produjo la inmensa catástrofe conocida como las guerras napoleónicas. Los estados territoriales alemanes, vencidos por el gran dictador militar, en su mayoría, o desaparecieron o se volvieron tan ineficaces, que la nación estaba abandonada a sus propias iniciativas. El carcomido estado federal alemán, establecido en 843, se disolvió de una manera casi automática, de modo que las aspiraciones unitarias alemanas, en forma imprevista, se hallaron colocadas en la posibilidad y la obligación de construir, en su lugar, el palacio de la nacionalidad y del estado alemanes con el cual habían soñado. Pero, estos hechos fundamentales, singularmente felices en ellos mismos, eran la consecuencia de un desastre que habían sufrido las ideas de nacionalidad y libertad, fundamentales para los políticos intelectuales alemanes. Los estados federales absolutistas y el estado federal inepto habían sido destruídos por la fuerza militar de Napoleón I, pero habían sido substituídos por una dictadura extranjera. El suelo patrio estaba ocupado por tropas de una nación extranjera y el régimen defendido por este ejército era la negación de todas las libertades y autonomías.

La juventud intelectual alemana reaccionó pronto y organizó la resistencia nacional, unitaria, libertaria, autónoma y democrática del pueblo contra « el tirano ». Se produjo el levantamiento popular en el cual todas las comarcas alemanas tomaron parte, representadas por el elemento intelectual, imbuído de las doctrinas literarias de las generaciones de 1770, 1780 y 1790. Los portavoces espirituales del nuevo movimiento se reclutaron exclusivamente entre la juventud intelectual alemana que, pocos lustros antes, había adoptado las doctrinas de la revolución francesa. Eran, entre muchos otros, Kleist, Fichte y Theodor Koerner. Nació, en un ambiente de doctrinarios y líricos, una literatura política, inspirada en ideales concretos y puesta al servicio de un pensamiento concreto, capaz de realización inmediata.

Kleist que, en el orden cronológico, ha sido el primer ejemplo de esta transformación rápida, había sido, en su juventud, el exponente teórico y práctico de los ideales proclamados por Jean Jacques Rousseau. Para « volver a la naturaleza », se había establecido como labrador en una isla apartada, situada en el lago de Thun. Cuando se alejó del país donde había nacido, encontró palabras sumamente duras contra el sentimiento regional de un patriotismo ligado a un estado determinado. Pocos años más tarde, protestó contra la dictadura de Napoleón, como patriota prusiano, sin haber perdido, por esta razón, sus convicciones de unitario alemán. En su drama *Die Hermannschlacht* abundan los pasajes característicos para la evolución de las ideas políticas de ese tiempo. Por ejemplo, Hermann declara en un discurso político lo siguiente :

Cuando las profecías de los vates, una vez, se materialicen
y cuando todo el género humano esté reunido
bajo el cetro de un único rey,
entonces, se puede imaginar que este será alemán

Digitized by Google

o británico o galo o de cualquier nacionalidad,
pero nunca un hombre oriundo de Latio...
Por cierto, esa ha de ser la última forma de la vida de las naciones,
pero, actualmente, las naciones, parecidas
a un océano agitado por la tormenta de nuestra época,
encierran esta nuestra tierra.
Y hasta que este mar agitado de las naciones halle su equilibrio,
fácilmente ocurrirá que el halcón desplume
las jóvenes águilas, que, aun indefensas,
anidan en la tranquila copa de un roble.

Y en la discusión siguiente, Kleist expresa un juicio violentamente condenatorio contra los monarcas alemanes que se habían aliado con Napoleón I :

Aristán : Por cierto, he leído una proclama, firmada por tu mano,
en la cual llamas a la guerra por Alemania.
Pero, ¿a mí, qué me importa Alemania?
¡Yo soy príncipe de los Ubios,
jefe de un estado soberano,
autónomo, y tengo el derecho de aliarme con quien quiero,
y, por ende, también con los romanos!
Hermann : Yo sé, Aristán, y conozco esta manera de pensar.
Eres capaz de colocarme en una situación molesta,
preguntándome dónde se halla Alemania y cuándo existió
u otras interrogaciones, inspirándote en tu astucia.
Pero te aseguro, pronto vas a comprender
lo que te explicaré :
¡Llevadlo y ejecutadlo!
Fust : ¡Por cierto, ahora él sabrá dónde está Alemania!

El poeta mártir y símbolo del levantamiento popular contra Napoleón ha sido Theodor Koerner. Nació el 23 de septiembre de 1791 y murió el 26 de agosto de 1813, en el campo de batalla, como teniente en el cuerpo de voluntarios, formado por el célebre comandante von Luetzow. Koerner era súbdito del elector de Sajonia que era aliado de Napoleón y que, en recompensa de sus servicios, había sido elevado por Napoleón al rango de rey, de modo que Koerner, según la letra de la ley, era desertor cuando se alistó en esa tropa. Sus canciones, reunidas y editadas después de su muerte por su padre, fueron compuestas a caballo, durante las marchas forzadas o en el vivac, en vísperas de las escaramuzas. Circulaban entre los voluntarios de Luetzow y otros cuerpos irregulares, junto con la música que les dió Carl María von Weber. Inspiradas por la emoción del momento, son su expresión inmediata e irreflexionada. Muchas de esas canciones, más tarde, han sido incorporadas al folklore nacional. En cuanto a su valor literario, es alto cuando se las considera como lo que fueron, es decir, improvisaciones briosas en las cuales el lema del día ha sido puesto en versos fluyentes y arrebatadores. Sintetizan las grandes fórmulas del movimiento al cual el autor sacrificó su vida. Toda la ideología y la fraseología del le-

Digitized by Google

vantamiento se hallan condensadas en ellas, y es por eso que los versos más característicos han quedado grabados en la memoria de las masas como documentos históricos. Son exclamaciones entusiastas como las siguientes: « Somos los mártires de la causa alemana »; « Tenemos todos una misma patria, Alemania »; « Rescataremos la libertad de Alemania »; « La chispa de la libertad se ha despertado y arde en llamas de sangre »; « Luchamos contra el tirano, contra sus esclavos y sus verdugos »; o, « Luchamos contra los canallas que, traicionando a la patria, se han puesto al servicio de la tiranía ».

El levantamiento popular se hizo en nombre de « la patria alemana », es decir, de una entidad ideal que no existía según el derecho público. Era un movimiento unitario, radical, que, en el fondo, estaba dirigido tanto contra los estados soberanos territoriales alemanes como contra el emperador Napoleón. Así lo expresó muy claramente el filósofo Fichte cuando pronunció en 1808 sus célebres *Oraciones a la Nación Alemana*, dirigidas al pueblo unitario y no a los ciudadanos de cualquier estado alemán concreto. En la primera de esas *Oraciones* dijo: « Hablo a los Alemanes y sobre los Alemanes, sin distinción alguna; desconozco, rechazo y repruebo todas las distinciones y separaciones que han sido, dentro de la nación, la consecuencia de los acontecimientos nefastos, ocurridos durante siglos... Todos los progresos humanitarios, en la nación alemana, han sido iniciados por el pueblo... La nación alemana es la única entre las naciones modernas europeas que, por la actuación de sus ciudadanos, ha demostrado ya desde hace siglos que es capaz de soportar una constitución republicana... »

A esta altura de los acontecimientos, Prusia, bajo los ministros liberales Stein y Hardenberg, se colocó a la cabeza del movimiento unitario alemán. Después de un breve período de vacilaciones, adoptó las doctrinas de libertad popular, proclamadas por los jefes de las revoluciones norteamericana y francesa. Procedió a una gran reforma agraria y comunal y creó la autonomía municipal así como una clase libre de labradores, propietarios del suelo que cultivaban. Adoptó el sistema militar revolucionario, creado por el decreto de la Convención francesa, con fecha del 23 de agosto de 1793, como *levée en masse*. Concluyó una alianza ofensiva y defensiva con Rusia contra Napoleón y, por fin, el rey, en su proclama histórica del 17 de marzo de 1813, se dirigió no solamente a sus súbditos, los prusianos, sino habló de « los alemanes » y mencionó, entre otros movimientos modelos, las luchas de la Suiza y de los Países Bajos por su libertad.

Los unitarios alemanes afluyeron a los regimientos que fueron improvisados en todas partes. Toda la juventud intelectual alemana, pronto, se halló en armas y las universidades tuvieron que cerrar sus puertas. No hay poeta alguno alemán de esa época que no hubiere contribuido a la literatura nacional, es decir, unitaria, por lo menos con algunas canciones,

Digitized by Google

dedicadas a la patria y la libertad. Además de Koerner, se destacaron especialmente Ernst Moritz Arndt, Max von Schenkendorf, Friedrich Rueckert, los dos hermanos Schlegel y muchos otros que tomaron parte en « la guerra que no era una guerra de dinastías o coronas sino una santa cruzada », los unos como soldados, otros como empleados oficiales y todos como autores de canciones patrióticas. Con su sangre y su entusiasmo contribuyeron a la victoria. Pero, cuando el famoso Congreso de Viena se había reunido, pronto tuvieron que reconocer que el pensamiento unitario alemán había ganado las batallas para perder la guerra. La política reformista y nacional de Prusia fué derrotada y, bajo la presión de los emperadores de Rusia y Austria, los ministros liberales prusianos tuvieron que renunciar. Empezó la era del legitimismo y de la reacción. La idea unitaria alemana fué declarada como « peregrina y criminal ». Los patriotas unitarios alemanes, considerados como reos de alta traición y demagogos, fueron encarcelados. La « Confederación alemana », fundada en Viena, reafirmó las soberanias y autonomías de los estados territoriales alemanes, se erigió como defensor del absolutismo monárquico e introdujo el régimen de las chicanas policiales.

Los intelectuales y la literatura alemanes, una vez puestos en contacto con la realidad política, mantenían sus tendencias de propaganda militante y echaron, entonces, la primera base de la vida partidaria alemana moderna. Era inevitable que la mayoría de los poetas y autores sentasen plaza en las filas del liberalismo unitario, y que el movimiento se volviera cada vez más francamente revolucionario. Los dos poetas más populares revolucionarios eran Ferdinand Freiligrath (1810-1876) y Hoffmann von Fallersleben (1798-1874). Freiligrath, autor de estrofas violentamente retóricas, ha sintetizado el credo de esos días en una copla que hizo fortuna :

También nosotros deseamos
que Alemania fuere libre y unida ;
pero unida sólo será si es libre,
y libre sólo si no tiene príncipes.

Hoffmann von Fallersleben expresó las mismas ideas en versos de carácter folklórico entre los cuales se halla la canción revolucionaria que, hoy, es el himno nacional alemán, el célebre *Deutschland, Deutschland über alles*, cuyo texto, frecuentemente, ha sido comprendido mal en el extranjero. Es una canción unitaria, es decir, en esos tiempos, revolucionaria, porque era dirigida contra los estados territoriales a los cuales antepuso « Alemania », la patria unida de los unitarios. Al mismo tiempo, Georg Herwegh (1817-1875) y muchos otros mantuvieron, con sus poesías líricas, la agitación unitaria y, con motivo de la oposición de los gobiernos monárquicos territoriales, republicana. En el campo antirrevolucionario militaban Emanuel Geibel (1815-1884) y el conde von Strachwitz (1822-1847),

Digitized by Google

poeta lírico exquisito que. seguramente, habría conquistado una alta posición en la poesía alemana si no hubiera muerto en la primera juventud, y que ha dejado algunas baladas hermosísimas.

En cuanto a su forma y sus méritos literarios, esa literatura política de la primera parte del siglo XIX se distingue por su vehemencia retórica, por su verbosidad exagerada y por su eficacia propagandística, más bien que por sólidas cualidades estéticas; y, salvo muy pocas excepciones, ha sido olvidada. Posee un valor literario escaso y su valor histórico ha sido mermado por el hecho de que el movimiento revolucionario, instigado por esos poetas, fracasó en forma lamentable por diversas razones. El parlamento unitario alemán, elegido por los votos de todos los alemanes según el sistema del sufragio universal, se reunió el 18 de mayo de 1848 en Frankfurt sobre el Main. Pero, si entre los diputados sobraron el entusiasmo y la buena voluntad, faltaron la experiencia política y la solidaridad. Se pronunciaron admirables discursos, pero sólo en el mes de marzo de 1849 la nueva constitución alemana unitaria fué votada. Según ella, Alemania había de ser un imperio hereditario, y el pueblo, representado por sus delegados, ofreció la corona al entonces rey de Prusia. Pero triunfó la idea legitimista, irreconciliable con el pensamiento unitario. Federico Guillermo IV de Prusia rechazó la dignidad imperial porque le hubiera venido del pueblo. Los gobiernos de Prusia y Austria retiraron los delegados oficiales que habían enviado a esa asamblea constituyente de la Nación. Los diputados de la derecha abandonaron el parlamento y la minoría que se había trasladado a Stuttgart, fué disuelta el 18 de junio por las tropas. Estallaron movimientos revolucionarios en casi todas las capitales alemanas que, en parte con la ayuda indirecta de tropas rusas, fueron vencidos. Austria y Prusia hicieron esfuerzos para restablecer una nueva federación de los estados soberanos de la Alemania fraccionada, pero la pretensión a la hegemonía nacional en la cual se inspiraron ambos gobiernos, sólo produjo una tensión interior de la cual hubo de nacer, en 1866, la guerra civil entre Austria y Prusia.

Si la época anterior a la reunión de la asamblea constituyente de 1848 había sido mediocre, mezquina y miserable, la que siguió al fracaso de la revolución era aún peor. La nación estaba desesperada. El movimiento de la regeneración espiritual e institucional de la estirpe, iniciado por los ingenios más preclaros, no sólo de la nación sino de la humanidad moderna civilizada, había fracasado en forma grotesca. Había producido las más magníficas obras en los dominios de las letras, la música, la filosofía, las ciencias, había transformado a Alemania, por lo menos según la opinión de los intelectuales alemanes, en la nación más ilustrada del continente europeo. Pero, en vez de infundir nueva vitalidad al antiguo estado milenario alemán, sólo había servido para destruir los últimos, escasos restos de la unidad nacional. En vez de establecer el reino del progreso y la libertad, había afirmado la doctrina del legitimismo y las prácticas del absolu-

Digitized by Google

tismo policial. El movimiento había fracasado no sólo porque el absolutismo ruso, por sus reiteradas intervenciones armadas en los asuntos interiores de la nación alemana, había paralizado a las fuerzas progresistas. Había fracasado porque las dinastías se habían opuesto al progreso y porque el pueblo había sido incapaz de una acción política coordinada. Además, la forma de ese fracaso había sido tan miserable y vergonzosa que todas las buenas voluntades y todas las energías optimistas habían sido anonadadas por la desilusión y el asco universales.

El desaliento y la desorientación de esa época han hallado una expresión formidable en la obra poética de Heinrich Heine. La mediocridad y la petulancia universales, las presunciones ridículas, tanto de los unos como de los otros, la verbosidad cobarde de los revolucionarios y la ineptitud engreída de los burócratas, todo el mosaico del cual se componía esa vida estéril y jactanciosa, ha sido el objeto de los versos inexorables en los cuales el gran poeta satírico, con la mueca de su desdén superior, ha retratado las nulidades e ineficacias de su época.

Las opiniones políticas de Heine son interesantísimas, no sólo porque forman parte de la literatura política alemana sino porque han tenido una influencia mayor de lo que se cree ordinariamente, en la evolución espiritual e institucional alemana, y porque han preparado los hechos que hubieron de culminar, pocos decenios más tarde, en la creación del segundo imperio aleman.

Según Heine « cada revolución es una desgracia nacional, pero la peor de las desgracias es una revolución abortada ». Sin embargo, tuvo que darse cuenta de que vivía en una época de conmociones violentas populares y de frecuentes revoluciones. Lo lamentaba con una tristeza tanto mayor porque, además, disentía de las ideologías pregonadas por los partidos conservadores, legitimistas, y por los revolucionarios de su época, que eran republicanos y, en gran parte, socialistas. Dijo, con especial referencia a la revolución francesa, lo siguiente: « En cuanto a la forma de estado republicana, la considero como imposible o, por lo menos, pasajera. Una república, tal como la imaginan nuestros extremistas, no puede durar. La misma esencia de una república de este carácter lleva dentro de sí los gérmenes de su muerte: ha de morir de su propio florecimiento. El estado, cualesquiera que fuere su forma constitucional, no se conserva sólo por el espíritu público y el patriotismo de las masas populares, como muchos suelen creer. Se conserva por la fuerza espiritual de las personalidades que lo dirigen. Sin embargo, sabemos que en una república de esta índole habría de reinar un celoso espíritu de igualdad, según el cual todas las individualidades superiores siempre estarían prescritas y hasta se les haría la existencia imposible, de modo que, en los momentos de urgencia apremiante, se colocarían a la cabeza de la vida pública personajes vulgares, unos fabricantes de salchichas o unos curtidores. Este defecto fundamental es inseparable de la misma esencia de la forma de estado republi-

Digitized by Google

cana, y, forzosamente, la debe destruir en el momento cuando ella choque con oligarquías o aristocracias enérgicas y encabezadas por grandes personalidades. Y no cabe duda de que esto ocurriría en el caso de que en Francia fuera proclamada la república. »

Sin embargo, Heine, que era un observador minucioso y agudo de las realidades políticas, veía a Francia amenazada por ese peligro republicano y por sus inevitables consecuencias ulteriores. Dijo sobre este particular : « El observador que no se preocupa de alta política sino que se contenta con ser un observador vulgar, es decir, el observador que no se fija tanto en los matices del credo político y en las diferencias existentes, con este motivo, entre los señores Dufaure y Passy, sino que se fija en las caras que el pueblo hace en la calle, este observador ha de llegar a la firme convicción de que, tarde o temprano, toda esta comedia burguesa, junto con sus protagonistas histriónicos y su comparsería, en Francia, será silbada de un modo terrible y que, entonces, se estrenará un epílogo dramático, llamado el comunismo. Este epílogo, por cierto, no durará mucho, pero será tanto más horrible y emocionará y purificará las almas : ¡ será una verdadera tragedia ! » En cuanto a las doctrinas, profesadas, entonces, por el proletariado francés, son, según Heine, el fruto « de una miseria tan grande como lo es su insensatez ». Y es esta la causa por qué, como sigue Heine, « el triunfo inoportuno del proletariado sólo será de duración breve, pero será una desgracia para la humanidad entera, puesto que, en la estupidez de sus delirios, destruirá, con rabia iconoclasta, toda la belleza y toda la grandeza, existentes en esta tierra, y, especialmente, en el dominio de las artes y letras ».

El peligro socialista o comunista del cual habla Heine, ha sido la causa del establecimiento del segundo imperio francés que era una dictadura militar, erigida contra la amenaza de un cataclismo que hoy llamaríamos soviético. En cuanto a Alemania y a su evolución futura, Heine era menos pesimista. Supuso que la evolución sería menos rápida en su patria, pero, con este motivo, más estable. Dijo : « ¿Qué importa si nosotros progresamos solo despacio y si, como consecuencia de nuestro estancamiento actual, perdemos unos pocos siglos? Al pueblo alemán pertenece el porvenir, y con esto quiero decir, un porvenir muy largo y muy importante. » Y, en otro lugar : « A pesar de su fraccionamiento actual, Alemania es la fuerza más poderosa en el mundo. Y, esta fuerza se halla en un período admirable de crecimiento. Si : Alemania se vuelve cada día más fuerte. Su conciencia nacional unitaria le proporciona una unidad y cohesión indisolubles. »

Sin embargo, cuando murió Heine, la situación política alemana se hallaba en un estado lamentable de confusión y desorientación. Federico Guillermo IV de Prusia, en 1848, había rechazado la corona imperial alemana porque, como dijo, « olía a revolución » y « había sido recogida en el pavimento de la calle, igual como la de Luis Felipe ». Triunfaron el legitimismo y las fuerzas centrífugas, representadas por las soberanías absolu-

Digitized by Google

tistas de los estados territoriales alemanes. Pero, ni los doctrinarios unitarios, liberales o republicanos, ni los gobiernos puramente administrativos y burocráticos de los estados territoriales poseían una visión política suficientemente elevada para salirse de su incurable mediocridad. Todos los observadores inteligentes de esa situación la han juzgado con el mismo criterio condenatorio. Heine ha dirigido contra ella las incriminaciones más violentas de su sátira, expuestas en el capítulo anterior correspondiente. Karl Marx, en un artículo publicado el 2 de febrero de 1854 en la *New York Tribune*, dijo lo siguiente : « Prusia, también esta vez, seguirá el mismo curso como siempre. Se dirigirá, para buscar su camino a tanteos, hacia todos los lados. Se ofrecerá en remate público. Hará intrigas en ambos campos. Aceptará los mayores inconvenientes y se opondrá a detalles sin valor. Perderá su último resto de dignidad que le ha quedado. Será castigada. Y, por fin, será vendida al postor más ínfimo, es decir, como ha sido el caso, a Rusia. » Y, para reproducir, por fin, el testimonio de un gran hombre de estado, Otto von Bismarck ha descrito esa misma situación con las palabras que siguen : « Reinaba entonces el anhelo confuso de merecer un premio de virtud por nuestras manifestaciones entusiastas en pro de la Alemania unitaria, pero sin tener conceptos claramente definidos sobre la verdadera naturaleza de nuestros fines ni sobre la dirección en la cual habríamos tenido que buscar nuestro camino. » Bismarck, de este modo, confirmó los juicios del poeta satírico observador y del economista conspirador, demostrando que solía examinar los problemas políticos de su tiempo con un criterio agudo, independiente, libre del espíritu rutinario y burocrático predominante, entonces, en las cancillerías. Buscaba, en medio de una desorientación general y de una confusión increíble, las grandes líneas de la evolución alemana para poder cooperar, en forma eficaz, en la política unitaria nacional. Hacía abstracción, no sólo de los problemas efímeros planteados por los incidentes diarios, sino también de las ilusiones o supersticiones en las cuales se inspiraban todos los políticos, todos los gobiernos y la gran mayoría del público. Y, de este modo, volvió a descubrir las ideas básicas del movimiento unitario, exactamente como habían sido creadas por los iniciadores de la gran corriente espiritual y regeneradora, hacia el año de 1770. Probablemente sin darse cuenta de este hecho, desenterró las ideas fundamentales que el joven Goethe, con su estupenda y acertada visión política, había expuesto en numerosos escritos y, especialmente, en las tragedias *Goetz von Berlichingen* y *Egmont*. Con la intuición de su formidable instinto político, Bismarck enfocó el problema del día bajo sus aspectos esenciales y permanentes. Comprendió que la evolución alemana estaba dirigida hacia la creación del estado nacional unitario popular. Pero se dió cuenta que esta evolución tropezaba con dos obstáculos, primero, la obstrucción de las dinastías reinantes en los estados territoriales soberanos y, segundo, con la falta de experiencia, la ingenuidad y el candor del pueblo. Descubrió, como Heine lo había expresado, que los gobernantes y

Digitized by Google

que el pueblo eran igualmente incapaces. Y se propuso hacer algo como la cuadratura del círculo. Quiso hacer en la política lo que Heine había hecho en el dominio de la poesía lírica y que Wagner estaba haciendo en en el del drama, una obra de « artista », es decir, « manejar ideas, sentimientos y visiones como una materia que existe por sí misma, separarlos del alma que los produce y darles una exteriorización en forma plástica ». Quiso obrar, no como doctrinario poseído por la embriaguez de un dogma utópico, sino como creador de una obra « escultural », sintética y ecléctica. Quiso inducir a las dinastías soberanas para que renunciasen a su soberanía y que otorgasen al pueblo los fueros, tanto unitarios como democráticos, que éste no había sido capaz de conquistar por sus propios esfuerzos.

La situación política alemana, a mediados del siglo XIX, era parecida a la de Italia, país que también estaba afligido por el fraccionamiento lamentable de su antigua unidad nacional. Pero el problema alemán, creado por la existencia de los estados territoriales y de las dinastías soberanas, reinantes en ellos, era mucho más complicado que el italiano. En Italia, los estados y las dinastías debían su origen a intervenciones y usurpaciones de potencias extranjeras. Eran ajenos a la nación y se hallaban en plena contradicción con el sentimiento tradicional de la raza. En Alemania, los estados y las dinastías territoriales habían sido el fruto de la evolución nacional autóctona, y habían brotado del suelo patrio, teniendo, por esta razón, un hondo arraigo histórico en la conciencia popular. Habían nacido en la edad media, en la época cuando las investiduras feudales se habían transformado en derechos hereditarios, pertenecientes a las familias respectivas. En el antiguo estado alemán, el rey o emperador elegido por los votos de la nación, primitivamente, confiaba la administración de las entidades regionales a personas determinadas, seleccionadas ordinariamente entre los miembros de una nobleza que tenía carácter de patriciado. El país, de hecho, pero no de derecho, estaba gobernado por ese patriciado; pero todas las funciones públicas eran otorgadas en forma revocable. Si los hijos, frecuentemente, sucedían a sus padres en el ejercicio de las funciones públicas, no era por derecho hereditario, sino porque fueron personalmente o elegidos o nombrados para ellas. También hubo casos en los cuales la elección o la designación para esos altos cargos recayó en personas ajenas al estrecho círculo del antiguo « patriciado ». Después de haber quedado en vigor durante algunos siglos, esa tradición fué paulatinamente abandonada hacia el año 1000, cuando se formó la institución de la caballería, y entonces fué substituída por el derecho, o consuetudinario o institucional, de la primogenitura. En esa época nacieron los estados territoriales alemanes junto con sus dinastías, para afianzarse, de un modo definitivo en el siglo XVI, es decir, mientras reinaban Maximiliano, Carlos V y sus sucesores inmediatos. La destrucción de los fueros municipales, la derrota de los comuneros y la formación del absolutismo monárquico moderno que se produjeron en todos los países europeos durante el mencionado período, hicieron

Digitized by Google

nacer en Alemania los estados territoriales, soberanos y absolutistas, que, por el crecimiento vegetativo de su potencia centrífuga, seguían socavando la antigua unidad nacional.

Así, por ejemplo, la dinastía de Baviera, los Wittelsbacher, había sido investida definitivamente del gobierno de esta comarca en 1180, la de Sajonia en 1089, la del Wuerttemberg en 1090, la de los Güelfos en el Hannover en 1180 y la de Baden en 1130. En el Mecklenburg, la dinastía arrancaba directamente de una familia principal de los tiempos eslavos paganos, y en 1167, el entonces jefe de Obotritos, Pribislaw, había aceptado la soberanía federal alemana para consolidarse en la posesión de este país. Todas esas familias, durante más de siete siglos, habían seguido gobernando y, aunque en muchos casos hubiesen antepuesto sus intereses egoístas a los públicos, habían echado raíces profundas en la conciencia popular que las identificaba, en un tradicionalismo sentimental, con la misma esencia del estado y de la vida pública. Esas familias, por cierto, habían usurpado en el transcurso de los siglos, una infinidad de privilegios que no les pertenecían por derecho; pero no habían llegado al gobierno, en un principio, por un acto violento de conquista o usurpación.

Otto von Bismarck, que había nacido el 1° de abril de 1815 de una familia perteneciente a la pequeña nobleza prusiana, pero de madre burguesa, hija de un profesor universitario, sintetizó, en sus convicciones políticas ambas tradiciones, la legitimista de los ambientes nobles y la unitaria de la clase intelectual. De la mezcla de ambas corrientes resultó su credo ecléctico de elementos heterogéneos, pero fundido en poderosa unidad por una inteligencia superior y una estupenda comprensión de las realidades políticas. Las perplejidades resultantes de las contradicciones inherentes a esa síntesis, han sido expuestas por Bismarck en su autobiografía *(Gedanken und Erinnerungen, Opiniones y recuerdos)* con el humor magistral de un gran psicólogo y en una forma tan cáustica que hace pensar, involuntariamente, en páginas análogas de Heine. Dice: « Como producto normal de nuestra enseñanza pública, salí como bachiller del colegio, y, si no era republicano a secas, por lo menos estaba convencido de que la república es la forma más razonable del estado. Solía meditar sobre el problema de cómo y por qué millones de hombres pudiesen ser inducidos a obedecer en forma permanente a una sola persona, cuando yo había sido frecuentemente testigo de una crítica amarga o superflua dirigida contra los monarcas. Además, la disciplina gimnástica de Jahn (propagandista unitario y creador del « Turnen ») me había dejado sentimientos nacionalistas y unitarios alemanes ». Sin embargo, según agrega, « esas opiniones no pasaban los límites de unas consideraciones teóricas, y no poseían fuerzas suficientes para eliminar mis instintos de monarquista prusiano. Mis simpatías históricas estaban del lado de las autoridades legítimas... Cada monarca territorial alemán que había antagonizado al emperador durante los tiempos anteriores a la guerra de treinta años, me inspiraba aversión; pero, empezando con la época del gran

Digitized by Google

elector de Brandenburgo, yo tenía el espíritu bastante partidario para alimentar opiniones antiimperiales y encontraba muy natural que la guerra de siete años (guerra del estado territorial de Prusia contra la autoridad federal del emperador) hubiese sido iniciada. Sin embargo, mis sentimientos unitarios alemanes eran suficientemente fuertes para, al principio de mis estudios universitarios, hacer que me vinculase con las *Burschenschaften* (asociación estudiantil de carácter unitario y revolucionario) que consideraban el fomento de esos sentimientos como su misión especial ». Pero se alejó pronto de ese grupo unitario estudiantil porque « carecía de las maneras del gran mundo y de la educación exterior, y porque, visto de más cerca, demostraba en sus conceptos políticos una extravagancia basada en la falta de ilustración y de conocimientos de orden práctico, en cuanto a las condiciones verdaderamente existentes y de origen histórico que determinan la vida pública. Yo tenía la impresión de que estos estudiantes adolecían, a la vez, de utopismo y de malas maneras. A pesar de todo, conservaba mis sentimientos unitarios y la fe de que la evolución de los próximos años nos llevaría a la unificación nacional alemana. Con mi amigo norteamericano Cassin, aposté, entonces, que esta meta habría de ser alcanzada dentro de unos veinte años. »

De la fusión del concepto unitario, esencialmente revolucionario, con el concepto monárquico, esencialmente conservador, nació la forma del estado unitario alemán, basada a la vez, en un tratado internacional, concluído por los estados soberanos territoriales, y en el sufragio universal, es decir, un estado constitucional federal, basado en los conceptos de derecho hereditario histórico y plebiscitario revolucionario.

Bismarck, igual como Heine lo había pregonado, quiso llegar al establecimiento de una monarquía duradera constitucional, pero, como dijo, por « una política serena y práctica, sin sentimentalidades dinásticas ni bizantinismos cortesanos ». Por eso era antilegitimista y había condenado, en su momento, el gesto de Federico-Guillermo IV al rechazar la corona imperial alemana, ofrecida por la asamblea constituyente de la nación. Pero, también igual que Heine, no tenía fe alguna en « discursos altisonantes, en gestiones hechas por los llamados centros locuaces y en pomposas resoluciones tomadas por mayorías ». Aborrecía la época en la cual vivía porque era un tiempo de « verbosidades huecas y vanas, con una falta completa de sentido común en cuanto al verdadero y sano interés unitario alemán ». Como era político militante y diplomático, Bismarck solía expresarse, por lo menos hablando en público, con mucha precaución. Pero en la intimidad ha usado términos tan cáusticos como Heine, tanto sobre los monarcas como sobre el pueblo.

Su doctrina política de la unidad alemana, frente a los anhelos populares y la obstrucción hecha por las dinastías territoriales, ha sido sintetizada por él mismo en el pasaje siguiente de sus *Memorias :* « La llave de la situación quedaba con los príncipes y las dinastías, y no con los publicistas, el par-

Digitized by Google

lamento, la prensa o las barricadas»... Pero, «estas subnacionalidades alemanas se habían formado a base de propiedades, reunidas entre las manos de las dinastías... y provenían de adquisiciones cuya legitimidad y legalidad, en muchos casos, es discutible, y que han sido efectuadas, por las dinastías, según el «derecho del más fuerte» o por transmisiones de herencia... Los intereses de las dinastías, en Alemania, son justificadas, sólo en cuanto coinciden con los intereses nacionales, representados por el Reich... En cuanto encierran la amenaza de nuevos fraccionamientos o debilitamientos de la nación, han de ser limitadas... La nación alemana y su vida nacional, no pueden ser distribuídas, como propiedad particular, entre los príncipes... La soberanía territorial de los diferentes príncipes ha llegado, en el transcurso de la historia alemana, a un grado que es contrario a la naturaleza. Las dinastías individuales, sin exceptuar la de Prusia, nunca han tenido, frente a la nación alemana, un derecho legítimo al fraccionamiento de la nación para el beneficio de sus propiedades particulares, ni han tenido un derecho soberano sobre el cuerpo de la nación que hubiese sido mayor que el que existía en los tiempos de los Hohenstaufen o de Carlos V. La soberanía ilimitada de los estados, pertenecientes a las dinastías, tanto como la de los caballeros soberanos *(Reichsritter)* o la de las ciudades libres soberanas *(Reichsstädte)* o la de las aldeas independientes y soberanas *(Reichsdörfer)*, eran conquistas de carácter revolucionario, hechas a detrimento de la nación y de su unidad nacional».

Es esta una teoría del estado constitucional, antilegitimista, basada en la doctrina revolucionaria del bien público. Sus fundamentos jurídico-históricos son idénticos con el pensamiento, expuesto por Goethe, y son, además, de índole revolucionaria, puesto que, contra un poder de origen «revolucionario» que ha nacido del «derecho del más fuerte», así como lo eran los estados monárquicos territoriales absolutos, el uso de la fuerza es lícito. Eran esas doctrinas la causa de que, entre los conservadores legitimistas de Prusia, Bismarck fué tachado de «bonapartista» y, hasta cierto punto, de traidor a la causa monárquica, de «plebiscitario» y enemigo de la sagrada tradición de su país. Al mismo tiempo, su menosprecio del pueblo que anhelaba la creación del estado unitario alemán, pero que obedecía cada orden de movilización militar, dirigida contra otro estado alemán, era la causa de que, en la primera jornada de su actuación de estadista, fuera odiado igualmente por los legitimistas, los liberales y los radicales. Su posición frente a la opinión pública, ha sido, durante este período, la misma como la de Heine y, mucho más tarde aún, después de haber fundado el segundo imperio alemán, cuando llegó a la edad de ochenta años, era el blanco de los ataques de parte del parlamento que sólo existía porque el sufragio universal había sido introducido por él. Su eclecticismo sintético en el campo de la política, su costumbre de «manejar ideas, sentimientos y visiones como una materia que existe por sí misma, de separarlos del alma que los produce y darles una exteriorización en forma plástica», su

Digitized by Google

temperamento antidoctrinario, en fin, su carácter « artístico » en medio de la lucha política, le han hecho impopular durante todo el tiempo de su actuación. Y, vale la pena mencionarlo, sólo ha podido realizar su gran obra, la unión alemana, porque, igual que Goethe, fué incondicionalmente apoyado por un *Mecenas* de carácter político, el rey Guillermo I de Prusia.

Bismarck, después de haber cursado el colegio « Del Convento Gris » en Berlín y las facultades de derecho en Goettingen y Berlín, había entrado en la carrera judicial, pero se había retirado en 1839 al campo para colaborar en la administración de las propiedades de su familia. De 1845 a 1850, actuó como diputado en varias dietas de su país, destacándose como uno de los « leaders » del partido conservador. La revolución de 1848 le halló en el campo de sus adversarios más decididos. En 1851 aceptó el puesto de delegado prusiano ante la junta federal alemana *(Deutscher Bundestag)*. El ofrecimiento del puesto de ministro de estado que le hiciera el rey Federico Guillermo IV, fué rechazado por él porque, en el fondo, tenía la misma opinión que Heine del monarca y le consideró incapaz de una política unitaria y de gran línea. Sólo en 1859, cuando Federico Guillermo había dejado de reinar, aceptó puestos de confianza y responsabilidad. Fué, de 1859 a 1862, ministro prusiano en San Petersburgo, y, en 1862, fué nombrado ministro en París. Pocos meses más tarde fué nombrado primer ministro en Prusia.

Como jefe de la política prusiana, dedicó sus labores al establecimiento de la unidad alemana bajo la hegemonía de su país. Con este fin, eliminó, primero, a Austria de la unión nacional, basándose a la vez en su patriotismo prusiano, sus sentimientos unitarios y sus tendencias « plebiscitarias ». La rivalidad reinante entre ambos estados había sido la causa más poderosa de la discordia entre los estados alemanes. Bismarck le dió una solución de carácter esencialmente popular y unitario. Austria era un estado en el cual los elementos alemanes, por cierto, ocupaban la posición dominante, pero en el cual la mayoría de los habitantes no la formaban alemanes, sino los húngaros y eslavos. Bismarck impuso al gobierno de Austria la alternativa, o de renunciar a sus posesiones no alemanas, lo que habría significado la pérdida definitiva de su fuerza militar, o de desinteresarse de los asuntos alemanes, lo que habría significado la renuncia definitiva a sus aspiraciones de hegemonía. Expresó esa alternativa en la fórmula del sufragio universal, inaceptable para Austria con motivo de la heterogeneidad de sus súbditos. Concluyó la alianza con el joven reino de Italia que se hallaba, en cuanto a sus aspiraciones unitarias, en la misma posición de Alemania, y que, además, por razones unitarias e irredentistas, era el antagonista de Austria. En 1866 estalló la guerra civil entre Prusia y Austria en la cual varios estados territoriales alemanes tomaron parte, como aliados de Austria, e Italia estaba aliada con Prusia. El legitimismo y las fuerzas antiunitarias, encabezados por

Digitized by Google

Austria, fueron vencidos. Venecia fué incorporada al reino de Italia y, en Alemania, tres antiguas dinastías legítimas fueron destituídas de sus tronos. En 1867, como última consecuencia de su política unitaria, Bismarck introdujo el sufragio universal, directo y secreto en la constitución de la entonces fundada unión provisoria de los estados del norte alemán, creando, de este modo, el concepto fundamental de una libre ciudadanía federal alemana que, desde ese año hasta el día de hoy, ha sido ininterrumpidamente la base de la vida nacional o federal alemana.

Como diputado conservador, Bismarck había tomado parte activa en la lucha contra el liberalismo doctrinario que, a base de un sufragio restringido, tenía una mayoría segura y sólida en el parlamento prusiano. Ese antagonismo, basado por parte de Bismarck en el menosprecio de la burguesía, había asumido las formas de un conflicto abierto cuando era primer ministro. La introducción del sufragio universal, además de su significado unitario, también poseía una tendencia antiburguesa. Bismarck, entonces, contaba con la posibilidad de apoyarse en los votos obreros, y buscó, durante cierto tiempo, un entendimiento con Ferdinand Lassalle que, en 1864, se había separado del partido liberal burgués y había fundado la « Asociación General Obrera Alemana », el primer partido socialista militante del país. Lassalle era, en el fondo, un luchador de grandes instintos políticos y un agitador de primer orden. No se sabe aún cuáles han sido las verdaderas razones por qué las negociaciones entre Bismarck y Lassalle han sido abandonadas. La muerte prematura de Lassalle que ocurrió a consecuencias de un duelo, el 31 de agosto de 1864, puso fin a esas relaciones. Además, Karl Marx, fundador de la « Asociación Obrera Internacional » (1864), desde un principio, había combatido la inteligencia entre los socialistas y el gobierno de Prusia. Después de muerto Lassalle, el ascendiente de Marx seguía aumentando entre los gremios obreros alemanes, de modo que, un decenio más tarde, el socialismo alemán había adoptado una política absolutamente hostil al gobierno de Bismarck.

Entre tanto, en 1871, el segundo imperio alemán había sido fundado como « exteriorización de formas plásticas », dada a los conceptos sintéticos y eclécticos de Bismarck. La nueva constitución federal alemana debió su origen a un pacto, concluído por todos los estados territoriales alemanes, menos Austria, es decir, se basaba en una afirmación de la autonomía soberana de estos estados por la cual, sin embargo, habían renunciado a la parte esencial de su soberanía autónoma. En esa forma, Bismarck había sintetizado el sentimiento unitario y las tradiciones territoriales, « particularistas ». Había colocado la unión alemana sobre una base aceptable a los gobiernos territoriales los cuales, por sus delegados, reunidos en el « Consejo Federal », ejercían conjuntamente la soberanía federal alemana. A este concepto esencialmente ecléctico, agregó otro de la misma índole. El « Consejo Federal » gobernaba, pero necesitaba del asentimiento popular democrático que hallara su expresión institucional en el « Reichstag », parlamento federal, elegido

Digitized by Google

por el sufragio universal, directo y secreto. Era la síntesis entre las ideas republicanas y monárquicas, debido a la cual fueron eliminados o amalgamados los dos conceptos antagonísticos de la soberanía popular nacional y de la autonomía legitimista de las dinastías territoriales.

Esa construcción ecléctica había sido formada por un proceso, casi podría decirse, de dialéctica hegeliana en el cual, de dos conceptos irreconciliablemente antitéticos, había nacido la síntesis final. Para hacer aceptar la nueva constitución federal, Bismarck había tenido que usar de todas las estratagemas y servirse de todos los instrumentos de la política exterior e interior. En el último momento, pocas horas antes de su proclamación, el imperio aun se hallaba amenazado por el fracaso. Para renovar el antiguo título de emperador, objeto de una veneración sentimental popular, Bismarck había imaginado un recurso esencialmente ecléctico, es decir, compuesto de elementos antitéticos. La soberanía federal, según la nueva constitución, pertenecía al Consejo federal como representante de los estados territoriales que conservaban su autonomía soberana con el único fin de delegarla irrevocablemente a este cuerpo político. En el Consejo federal, el rey de Prusia estaba encargado de la presidencia perpetua y hereditaria, con « el título de emperador alemán ». En realidad, el nuevo estado no era un « imperio », puesto que no existía el puesto, sino únicamente el título, imperial. Pero el rey de Prusia, ofendido en sus instintos de monarca soberano por ese concepto puramente decorativo, rechazó la solución. Propuso, por lo menos, el título de « emperador de Alemania », el cual fué rechazado, a su vez, por los príncipes soberanos que lo consideraron como una demostración contra sus derechos de soberanía. Se produjo una tensión tan fuerte que, para no ofender ni a los unos ni a los otros, era necesario hablar, en la solemne proclamación del nuevo estado, sólo de « el Emperador », sin pronunciar el verdadero título ni mencionar, aunque fuera en forma alusiva, el verdadero carácter que, según el derecho público, poseía la nueva constitución ideada por Bismarck.

El estado federal alemán, por sintetizar todos los conceptos aceptados de soberanía monárquica y popular, de gobierno unitario y « particularista », de derecho público y sentimentalidad política, satisfizo a todos, con muy pocas excepciones. La mayoría de los antiguos republicanos revolucionarios se adhirieron a la nueva entidad y, durante los primeros años de la existencia del nuevo « Reich », el partido liberal ocupaba el puesto decisivo tanto en el parlamento como en la administración.

Hoffmann von Fallersleben y Freiligrath, los grandes poetas políticos de la revolución de 1848, saludaron al nuevo estado con el profundo ardor de su entusiasmo unitario. Otros poetas, de temperamento más oficioso, como Geibel, triunfaron.

Sin embargo, ni Bismarck era un doctrinario liberal ni el nuevo estado debía su origen y su esencia a conceptos doctrinarios. Era la síntesis ecléctica de elementos absolutamente heterogéneos, una materilización « artís-

Digitized by Google

tica » de las visiones principescas y populares. En realidad, no era sino la base para una nueva evolución política que no tardó en desarrollarse. Bismarck había sido nombrado canciller del Reich que era de su creación, y siguió ocupando ese puesto hasta que en 1890 estalló un conflicto entre él y el joven emperador Guillermo II. Bismarck, en esa oportunidad, se apoyó en el hecho de que, según la constitución, el canciller o primer ministro era la única persona responsable, es decir, que la base legal del Reich era una constitución escrita, que el Reich no estaba fundado en las ideas del legitimismo y que el legitimismo, en realidad, había sido abolido por la creación del Reich. Fué destituído de todas sus funciones públicas y tuvo que retirarse de la participación en las labores administrativas. Se retiró a su propiedad rural en Friedrichsruhe, cerca de Hamburgo, pero seguía actuando como orador y publicista, manteniéndose en una actitud de oposición irreconciliable contra el nuevo régimen. Escribió sus *Memorias* de las cuales sólo los dos primeros tomos fueron publicados en 1898, el año de su muerte. El tercer tomo apareció en 1921, contra las protestas del ex emperador Guillermo cuya política ha sido juzgada en este tomo con extrema severidad.

La obra de Bismarck está estrechamente vinculada con la historia de la literatura alemana, no sólo por la repercusión que el reestablecimiento de la unidad nacional hubo de tener, también, en las letras, sino porque ha sido la síntesis de las aspiraciones fundamentales de la nación, expresadas desde hace un siglo en la literatura nacional. Posee un carácter literario porque sus conceptos fundamentales eran de origen literario y habían sido enunciados, con plena amplitud, por el joven Goethe. En el programa de la generación de 1770, formulado por Goethe, la idea de una regeneración nacional por la creación de un estado unitario moderno, había ocupado un lugar decisivo. Esta idea había sido basada en un concepto histórico sobre la evolución alemana desde los tiempos de Carlos V que, dentro de poco, fué aceptado por la nación entera. Ese concepto echó raíces y llegó a ser del dominio público, de modo que Bismarck, probablemente sin fijarse en sus orígenes, hubo de aceptarlo en el momento cuando se puso al servicio de la política unitaria alemana.

De este modo, la idea fundamental de Bismarck, a la cual ha dedicado lo mejor de su vida y sus labores, era, en el fondo, la idea popular que había nacido junto con el intelectualismo moderno alemán, que había evolucionado como parte integral de ese intelectualismo y que, por fin, fué materializada, en el campo de las realidades políticas, según la misma fórmula ecléctica y sintética que, también en el campo de las artes y letras, había hecho nacer una primera serie de obras magistrales líricas y dramáticas. Los elementos constitutivos de la evolución espiritual habían sido materializados, tanto por los poetas y dramaturgos como por el gran hombre de estado, según el mismo método « dialéctico », en la forma de una síntesis ecléctica. Esa materialización ha sido, en ambos campos, el

Digitized by Google

punto culminante y final de una evolución nacional, unitaria, de un siglo entero. Como Friedrich Engels lo ha dicho en una interesantísima carta, dirigida a su amigo Karl Marx, el Reich « no ha sido fundado ni según los métodos ideados por las generaciones anteriores ni en la forma que habían esperado... pero significa la materialización de las finalidades nacionales, proclamadas en 1848 ».

Y tanto en la vida política como en la espiritual, esa síntesis ecléctica, considerada por sus contemporáneos como último término definitivo y final de la evolución, sólo pudo ser provisoria. Sólo pudo tener el significado de servir como fundamento para la evolución posterior en la cual tuvieron que reafirmarse todos los elementos determinantes de la evolución tradicional, modificados por los institucionalismos y las creaciones admirables de esa época de « artistas ».

Digitized by Google

CAPÍTULO XVII

RICHARD WAGNER

La evolución de los conceptos sobre el teatro griego. — Lessing y la doctrina del teatro nacional. — Schiller sobre el carácter musical y coreográfico del teatro griego. — La doctrina de Hoelderlin sobre el mito, sobre la actuación de los héroes y sobre la finalidad del teatro moderno. — La estética simbolista y musical de Novalis. — La ópera como forma ideal del drama. — La teoría del drama musical por Otto Ludwig. — La vida de Richard Wagner. — Los elementos doctrinarios. — La revolución social. — La conversión al misticismo. — La letra de *Tristán* y el texto de los *Himnos a la Noche* por Novalis. — Carácter del drama musical. — Las novelas de Wagner. — Su situación en la evolución alemana y en la mundial.

La poesía lírica sentimental de Heine ha sido el último producto de una evolución que, más de medio siglo antes, había sido inaugurada por las investigaciones folklóricas de Herder. La publicación de su gran recopilación *Volkslieder* en los años 1778 y 1779, así como la poesía lírica de Goethe que adoptó las formas del *lied*, fueron las primeras fases importantes de esa evolución. Unos treinta años más tarde, Achim von Arnim y Clemens Brentano publicaron su colección monumental del folklore alemán, bajo el título *Des Knaben Wunderhorn* (1806-1808), eliminando de la evolución lírica alemana, hasta cierto punto, los modelos folklóricos pertenecientes a otras razas y naciones. Goethe aun se ha inspirado en la forma y la sensibilidad de coplas de origen eslavo. Después de la publicación de la obra de Arnim y Brentano, esos modelos, algo exóticos, desaparecen paulatinamente de la literatura alemana en la cual predomina únicamente el género especializado del folklore nacional. Exclusivamente en este modelo se inspiraron poetas líricos como el baron von Eichendorff, Wilhelm Müller y muchos otros. Heine dedicó a la perfección del folklore alemán, del *lied*, la sutileza de su arte complicado y el acierto de su labor asidua. Era el genio eximio que ha creado la síntesis final de la ingente evolución líricofolklórica, y que ha reunido, en su magnífica obra de poeta, todos los elementos duraderos, generales, producidos en el dominio de la nueva sensibilidad individual por toda una época. Ha creado la forma definitiva de una poesía lírica en la cual estos elementos han de vivir para siempre. Les ha infundido la esencia imperecedera de su extra-

Digitized by Google

ordinaria personalidad de « artista ». Los ha preparado y compuesto de tal manera que llegaron a una difusión mundial. Pero, por esa misma perfección definitiva de su arte, ha terminado una evolución a la cual había dado su expresión más sublime. Con Heinrich Heine, el *Lied* había llegado, en las letras alemanas, a una forma insuperable, de modo que, desde entonces, ha sido eliminado de la evolución alemana como elemento dinámico. Heinrich Heine ha sido, junto con algunos líricos que eran sus contemporáneos, el último autor literario alemán que se ha servido de la forma del *lied* puro.

La evolución literaria alemana, de carácter folklórico, fué iniciada por Herder, eminente crítico literario y poeta reproductivo, dotado de una aguda sensibilidad individual y de un temperamento casi femenino por su flexibilidad caprichosa. Debido a su influencia, la poesía lírica ha sido uno de los géneros preferidos por los autores de la literatura moderna alemana. Pero ha tenido que compartir la situación de primacia con otro género, el dramático, de importancia igual en las letras alemanas modernas, y que, también, había recibido sus primeros impulsos en la época inmediatamente anterior al movimiento de 1770. Al lado de Herder y, bajo ciertos respectos, como su precursor, actuaba entonces Lessing, personalidad esencialmente viril, voluntaria, que, como crítico dramático y dramaturgo, ha tenido una influencia, seguramente no menor a la de Herder, en la evolución alemana. De las enseñanzas teóricas de Lessing nació la tradición del teatro moderno alemán, desarrollando las ideas fundamentales del gran crítico dramático, y creando nuevas formas que, ellas también, constituían un conjunto de elementos, predestinados a recibir una forma soberanamente perfecta entre las manos de un gran « artista » sintético y ecléctico, como lo había sido Heinrich Heine y como lo iba a ser Richard Wagner.

Las ideas estéticas de Lessing y su doctrina del drama moderno han sido expuestas en el capítulo correspondiente anterior, de modo que, en este lugar, bastan breves referencias a su dogma. Lessing había interpretado, como filólogo e historiador, las obras del teatro griego, del teatro perteneciente al siglo de oro español y del teatro de Shakespeare, así como la teoría dramática de Aristóteles (1767). Había llegado a la conclusión que el teatro griego habría de servir como modelo a los modernos los cuales, imitando el ejemplo antiguo, habrían de crear un teatro de ideas contemporáneas, de asuntos nacionales y de repercusión popular. Los griegos habían interpretado, en su teatro, los mitos, las leyendas y la historia de su patria. Habían expuesto las ideas de su tiempo y su nación. Habían llenado funciones sociales de educación religiosa y moral. Los modernos, para imitar a los griegos, tienen que crear un teatro de valores igualmente nacionales, actuales y colectivos, dándole la forma exterior correspondiente a la sensibilidad de su público.

Partiendo de estos principios básicos, Schiller había hecho un gran es-

Digitized by Google

fuerzo para acercarse, en cuanto fuera posible, al modelo griego. En su *Braut von Messina* (1803) había tratado de hacer revivir el teatro clásico antiguo sin lograr la materialización de su propósito. Pero más importante que su magnífica tragedia retórica, ha sido su prefacio erudito. En él analiza la tragedia griega y sus formas, e insiste con acierto docto en el carácter especial del coro antiguo. Lo compara a « un ancho vestido purpúreo, que sirve a los personajes del drama para que se muevan de un modo libre, noble, digno y altamente sereno ». De este modo, según Schiller, el coro forma el centro dinámico de la tragedia antigua. Y su actuación no corresponde a los conceptos modernos sobre la tragedia literaria que son ideológicos, racionales, sino « está acompañada por todo el dinamismo sensual del ritmo y la música, materializados en los sonidos musicales y los movimientos coreográficos ».

Cuando Schiller dió expresión a su nuevo concepto sobre el carácter del teatro griego, Hoelderlin y Novalis, ensimismados en especulaciones filosóficas sobre el sentido de la vida, sobre la significación de la historia y sobre el valor metafísico de las formas del arte, formulaban en sus obras fragmentarias los conceptos básicos de una civilización y una belleza nuevas. Hoelderlin, el adepto de la civilización griega, proclamó el dogma de una religión de la belleza soberana, pero, guiado por sus estudios de la antigüedad, pronto descubrió los elementos « dionisiacos » de la civilización helénica, expresados en una tragedia de carácter religioso, y en argumentos pertenecientes al mito. En sus ensayos fragmentarios sobre la tragedia, la civilización antigua y las formas de la poesía, esbozó las grandes líneas de una nueva estética dramática, basada en la convicción de que entre la antigüedad y la edad moderna existe un antagonismo esencial. La civilización moderna, agobiada bajo el peso de la tradición milenaria, ha de buscar, según Hoelderlin, soluciones para el enigma de la vida y para el problema estético, opuestas a las que le dieron los griegos. Ha de ser « nacional » en un sentido nuevo, histórico, y ha de comprender la vida como la evolución sucesiva del « absoluto » que, con este fin, se sirve de las grandes individualidades históricas, todas esencialmente trágicas. Para la tragedia moderna, con este motivo, el mito adquiere un nuevo significado. Es la materialización finita del mensaje que los « héroes » traen a la humanidad para revelarle en forma fragmentaria la esencia del « absoluto » e « infinito ». Al mismo tiempo, la tragedia ha de demostrar cómo los « héroes », por ser encarnaciones finitas de entidades infinitas, han de perecer, y cómo las fuerzas determinantes de su misión trascendental les imponen el martirio que sirve para una redención de la humanidad y para su evolución hacia la perfección.

Hoelderlin declaró que « estas vinculaciones de carácter superior no pueden ser expresadas solamente por el pensamiento », sino que han de ser consideradas como de carácter religioso, así como ya lo habían comprendido los griegos. Dijo : « El pensamiento no agota el significado de estas

Digitized by Google

vinculaciones infinitas y necesarias de una naturaleza superior... » « Son vinculaciones religiosas que no pueden ser expresadas ni en forma intelectual ni en forma histórica, sino a la vez en las dos formas, la intelectual y la histórica, lo que vale decir, en la forma de mitos, tanto como argumento de la expresión y como su forma exterior... y es necesario no olvidar nunca que tanto los elementos individuales como los históricos sólo pueden ser elementos subsidiarios en cuanto a la parte esencial, que es el Dios del Mito... » « El poema trágico ha de presentarse bajo los aspectos exteriores de un poema heroico, pero en cuanto a su esencia ha de ser ideal, es decir, todas las obras de este género han de ser basadas en la « contemplación intelectual » la cual no puede ser otra cosa sino la unión con todo lo que vive. Este sentimiento no es accesible a los espíritus obtusos. Además, sólo puede ser presentido en los momentos de las más altas aspiraciones. Sólo puede ser concebido por el alma que comprende, entonces, la imposibilidad de una separación absoluta y de una individualización de la vida. »

La doctrina de Hoelderlin, histórica en su esencia, llega de este modo a un panteísmo emocional, religioso; pero, debido a su carácter evolucionista, el « absoluto » no se manifiesta sino por la evolución de la humanidad, de modo que se trata de un dogma incondicionalmente « laico », precursor a la vez, de la dialéctica histórica de Hegel y del « materialismo histórico », expuesto por el hegeliano Marx. De este modo, la doctrina de Hoelderlin es absolutamente opuesta a la de Novalis que, de esencia misticopanteísta, llega a la negación rotunda de la historia y de la evolución humana, y es incondicionalmente « clerical ». Pero a pesar de ese antagonismo fundamental, las doctrinas de Hoelderlin y de Novalis, en sus aspectos puramente estéticos, se asemejan, y resultan, prácticamente, idénticas.

La doctrina estética de Novalis ha sido expuesta con mayor amplitud por su autor que la de Hoelderlin aunque ella también adolece de los defectos provenientes de una demostración fragmentaria. Es la consecuencia directa del « idealismo trascendental » al cual Novalis ha dado el carácter de una teosofía de matiz artístico. Según Novalis, el mundo de los fenómenos ordinarios, temporales, se compone de un sinnúmero de entidades facticias, dotadas de voluntades antagonísticas y agresivas, mientras la verdadera realidad, la forma la síntesis mística, serena, eterna y divina, de esas contradicciones. Con este motivo, los fenómenos temporales, tanto en la filosofía o religión como en el arte, carecen de verdadera realidad e importancia. Sólo han de interesar en cuanto expresan, en forma indirecta e incompleta, eternas verdades. Es decir, que no tienen más que valor simbólico. Relatar las incidencias de la vida terrenal e interpretar las individualidades de las cuales se compone, sólo está permitido cuando la reproducción de estas futilidades imaginarias sirve para demostrar la verdadera verdad. El arte ha de comprender el mundo de los fenómenos,

Digitized by Google

demostrando exclusivamente su valor simbólico. Siendo el arte esencialmente « simbolista », una obra de arte, sea lo que fuere el género al cual pertenece, no puede ser determinada por su técnica sino por la finalidad mística a la cual corresponde. Una obra de arte tendrá « unidad » en cuanto se refiere a una unidad de conceptos místicos; es decir, la esencia de la obra de arte reside en su « alma ». El « alma » del universo se halla expresada, de un modo siempre incompleto, en las distintas formas concretas e individuales que conocemos por las percepciones sensuales, las cuales están unidas por su significado simbólico, y por el hecho de que son expresiones fragmentarias del « alma » universal y divina. El arte, por todas estas razones, no ha de proceder en forma lógica, racional, sino alusiva, sugestiva, musical. No ha de comunicar hechos concretos o silogismos, sino ha de provocar vibraciones emocionales. Lo hará de un modo tanto más completo en cuanto se sirve de las percepciones sensuales de índole variada. La « mezcla de los géneros », tan aborrecida por la estética clasicista, ha de ser la ley fundamental del verdadero arte que, en el fondo, ha de dar una interpretación mística, emocional, musical, del universo. Y termina la estética de Novalis con la afirmación, reproducida en el capítulo correspondiente de esta obra, según la cual la ópera, como poema a la vez lírico, épico y dramático, como demostración de hechos y caracteres simbólicos, ampliada por el aspecto plástico o coreográfico de la vida, y basada en una música emocional, ha de ser la forma más perfecta del arte, puesto que en ella se unen todos los géneros y todas las modalidades en las cuales se puede manifestar la inefable y mística verdad verdadera.

Con estas conclusiones estéticas coincide, como ya fué dicho, el concepto del arte, igualmente irracional, expuesto por Hoelderlin y reproducido en un párrafo anterior. También Hoelderlin llega a conclusiones semejantes en cuanto preconiza la mezcla de los géneros, diciendo, por ejemplo, en sus *Breves fragmentos sobre los géneros de la poesía*, lo siguiente: « El poeta trágico debe estudiar la poesía lírica, el poeta lírico la poesía épica, el poeta épico la tragedia. La tragedia es la forma más perfecta del género épico, el poema lírico es la forma más perfecta de la poesía trágica, el poema épico es la forma más perfecta de la poesía lírica. La perfección de cada uno de estos géneros consiste en la expresión mezclada de todos los géneros, llegando, en cada obra concreta, uno de estos elementos a predominar sobre los demás. »

La evolución de las ideas y formas suele desarrollarse, tanto en los individuos como en las colectividades, es decir, en las generaciones que se suceden, en forma de una diferenciación y segregación progresiva. Los conceptos ideológicos y las modalidades de la sensibilidad nacen como partes orgánicas de sistemas coordinados. Llegan a un grado de perfección tal que forman, ellos mismos, sistemas coordinados, capaces de una vida y evolución independientes. Igual como en la vida orgánica, los nuevos individuos

Digitized by Google

se forman como partes integrales de la madre para seguir viviendo, después de cortada la conexión umbilical, como organismos independientes. Las teorías estéticas, expuestas por Novalis, por Hoelderlin y, ya antes, por Lessing, Schiller u otros, se independizaron, y, en la vida de las generaciones posteriores, poseían un dinamismo exclusivamente estético, libre de valores metafísicos, místicos, evolucionistas, filológicos o psicológicos. Conquistaron el carácter de verdades autónomas. Por cierto provenían de sistemas metafísicos contradictorios. Pero esas contradicciones fueron olvidadas. Las coincidencias estéticas que se habían producido en las últimas conclusiones, sacadas de esos sistemas, se volvieron más manifiestas. Se formó un conjunto de conceptos puramente estéticos que habían perdido su carácter anterior de verdades filosóficas o científicas o religiosas. Nació un credo estético romántico unificado que estaba basado en una síntesis universal de todas las doctrinas estéticas, enunciadas por los exponentes del romanticismo. Esta síntesis, en cuanto a su significado íntimo de carácter metafísico, era esencialmente ecléctica, y adolecía de contradicciones interiores irreparables. Pero, en cuanto a su eficacia artística, era una fuerza dinámica homogénea. Y en el credo estético, formado según este método ecléctico, se inspiraron las nuevas generaciones, indiferentes frente al alcance metafísico de sus doctrinas, únicamente preocupadas de las posibilidades artísticas del dogma transformado.

La personalidad literaria y artística de E. T. A. Hoffmann puede servir como ejemplo típico de esa evolución que procede de intuiciones metafísicas y culmina en conceptos y manifestaciones autónomas de arte. Por las obras de Hoffmann y por las de muchos otros, el dogma exclusivamente artístico del romanticismo iba difundiéndose, de modo que la generación siguiente ya ignoró sus orígenes primitivamente ideológicos. « Estaban en el aire » nuevos conceptos puramente artísticos que andaban buscando su materialización en obras perfectas, de carácter permanente, de repercusión mundial. Los espíritus selectos de la época, los hombres dotados de fuerzas creadoras artísticas, se habían impregnado de esas ideas. Nacían al mismo tiempo, en distintos lugares, y modificadas por la individualidad del artista, obras de carácter análogo. Hebbel y Grillparzer, rivales y adversarios implacables, interpretaban las fuerzas colectivas de las naciones y su materialización simbólica por los mitos nacionales, en forma diversa. Los músicos aspiraban a una estrechísima vinculación con la poesía, así como lo hizo, por primera vez, Beethoven en el coro final de la *Novena sinfonía*. Carl María von Weber compuso la música para leyendas folklóricas, como la del *Freischuetz* o de *Oberón*. La obra maestra que naciera de la síntesis universal de todos estos impulsos, evidentemente, había de tener como argumento un mito nacional que pudiera poseer un carácter o « laico » y evolucionista o « místico » y « clerical ». Había de reunir, en cuanto a su forma literaria, los géneros lírico, épico y dramático. Había de pertenecer al género del teatro y había de presentarse en forma plástica, igual como

Digitized by Google

lo había hecho el coro de la tragedia antigua, es decir, como coreografía. Pero, lo que era de especial importancia, había de ser musical, según el significado que Novalis había dado a esta designación. Novalis había dicho en uno de sus *Fragmentos* : « Cada ponencia general, indecisa, posee un carácter musical. » ... « Es de desear que las obras del arte plástico nunca fuesen contempladas sin acompañamiento de música, y que obras musicales sólo se escucharan en salas con decorados hermosos. En cuanto a las obras poéticas, no hay que gozar nunca de ellas sin el acompañamiento de ambas formas de arte. » ... « Cada método es rítmico : comprendiendo el ritmo del universo, conocemos el universo. Cada individuo posee un ritmo individual. » ... « La música, el arte plástico y la poesía son sinónimos. » ... « Nuestro teatro es esencialmente sin poesía, sólo la opereta y la ópera se acercan a la poesía. » ... « En la personalidad de Hans Sachs está contenido el esbozo de un género especial de mitología alegórica, ética, verdaderamente alemana. » ... « Las sonatas y sinfonías, etc., son la verdadera música. » Y, por fin : « La ópera perfecta es una libre combinación de los tres elementos poéticos (épico, lírico y dramático) y, por ende, la forma más sublime del drama. »

Hacia el año de 1840 esa evolución había llegado a una alta culminación potencial, de la cual Otto Ludwig ha dado cuenta en su diario íntimo. Dice, por ejemplo, en los apuntes pertenecientes a este año, lo siguiente : « Me he sentido atraído hacia la música por el elemento poético que posee, y, probablemente, seré capaz de producir obras buenas, sólo en los géneros musicales, basados en este elemento de poesía. Al mismo tiempo tuve la intención de expresar mi amor instintivo por las formas plásticas, lo que, inevitablemente, hubo de ser la causa de muchos errores. » En el mismo año, Otto Ludwig proyectó una ópera, *Barba Azul*, y describe en su diario íntimo su plan en la forma siguiente : « Tendré que hallar una nueva forma de la ópera, de carácter absolutamente dramático, sin trinados de la voz ni canciones de bravura, una ópera que no se para, en cuanto al desarrollo de su argumento, en los momentos inoportunos, una ópera en la cual el espectador, por fin, no sabría de qué ha provenido su emoción, y en la cual no sabría si ha visto un drama o una ópera. Esta ópera, en cuanto a la música, habría de ser subordinada en sus movimientos al texto de la letra, y el movimiento de la obra habría de interrumpirse sólo cuando lo exige el texto. Por cierto, tiene suma importancia la articulación de las palabras por los cantantes. »

Otto Ludwig abandonó la idea de una ópera dramática, así como lo hicieron, entonces, varios otros artistas. Ha sido Richard Wagner quien dió forma al concepto, creando su « drama musical ».

Richard Wagner nació el 22 de marzo de 1813 en Leipzig. Su padre, que era empleado policial, era un aficionado más bien del teatro que del drama. Murió temprano y su viuda volvió a casarse con el actor Geyer. Sus primeros recuerdos de infancia, así como Wagner los ha descrito en su autobio-

Digitized by Google

grafía *(Mein Leben, Mi vida)*, se refieren todos al teatro. Tenía, desde niño, entrada libre a la sala de espectáculos, en el palco de los actores. Actuó varias veces en las tablas como angelito, en mallas y con alas postizas, o en otros papeles infantiles. En la casa paterna casi no oía hablar sino de cosas del teatro: su padrastro era actor y, además, pintor retratista, su hermano mayor Albert era cantor de ópera, su hermana Luisa era actriz, su hermana Rosalía era cantante de ópera, y los comensales de la familia, como Carl María von Weber, todos eran gente de teatro. Fué educado como siempre ha sido la suerte de los hijos que han nacido en este ambiente, y dependía de los frecuentes cambios de domicilio, ocasionados por el hecho de que los miembros de su familia aceptaban posiciones en los teatros de varias ciudades alemanas. A veces fué abandonado a sí mismo, a pesar de su juventud, y tuvo que vivir, cuando niño, en una pensión; y otras veces tuvo que tomar parte en la vida errabunda de los suyos.

De este modo, Richard Wagner no se crió para ser un pensador metafísico solitario que, lejos de las realidades de la escena, sueña con reformas utópicas del drama. Era un joven precoz, íntimo conocedor del mundo de las tablas y de las salas de concierto, cuando a la edad de diez y seis años tuvo la satisfacción de presenciar el primer estreno de una obra musical suya, escrita para una banda militar. Para él, el problema que tiene que resolver el creador de una gran obra era esencialmente « artístico ». Primero tiene que cautivar a su público, y, segundo, conquistar los aplausos por una expresión adecuada, comprensible, de su pensamiento y sus intenciones artísticas.

Por cierto, Richard Wagner ha tenido que luchar durante largos años contra la obstinación del público que solía rechazar sus obras como incomprensibles; y las reformas de dramaturgo, introducidas por Wagner en la ópera, han tropezado con una oposición que las tachaba de innovaciones utopísticas. Sin embargo, Wagner tenía la obsesión del éxito, a base de una expresión tan clara como fuera posible de sus ideas; tenía el instinto del hombre que no se da por satisfecho con la afirmación individual o esotérica de su credo artístico; pero no puso estos instintos al servicio de un « arrivismo » vulgar, cobarde, sino quiso difundir sus ideas artísticas entre el público, quiso conquistar los aplausos de todos, y quiso vencer, como artista soberano, en este duelo entre el autor y el público, que, al fin y al cabo, es cada estreno teatral, por modestas que sean sus ambiciones. Y si Wagner ha logrado implantar su concepto del « drama musical », debe su triunfo final, tanto a su obsesión del éxito actual y su íntima familiaridad con las tablas, como a la elevación artística de los ideales en los cuales se inspiró. Valiéndose de todos los recursos que le eran asequibles, cuidaba la expresión integral de su aspiración artística con una labor tenaz y febril. Acentuaba los elementos impresionantes y expresivos de su arte, y buscaba las masas para avasallarlas por su actuación puramente artística. Aspiró a la posición dominante en el arte de su tiempo. Quiso sujetarse las almas de

Digitized by Google

sus contemporáneos, haciendo vibrar sus emociones bajo el impulso fascinador de su arte, e imponiendo su personalidad creadora como dueño soberano a la época. Se sirvió, para estos fines, de cuantos elementos encontrara y que fueren adecuados a la materialización de su ideal visionario. Sintetizó los elementos, creados por una evolución anterior intensa de varios decenios y varias generaciones. Todas las visiones de belleza y todos los anhelos sentimentales, con los cuales habían soñado sus precursores, fueron reunidos por él para formar una única aspiración magnífica, la de un arte universal, enciclopédico, perfecto, definitivo. Los precursores, en una labor penosa, habían preparado los elementos de este arte que, en el porvenir, habría de ser la exposición insuperable del ideal colectivo de la nación y de la humanidad, hacia la cual se encaminaba la civilización. El reino milenario de « la nueva religión de la belleza » de Hoelderlin, la restauración de la unidad religiosa definitiva de los hombres, tal como Hoelderlin y Novalis la había imaginado, habían de basarse en la pureza sublime de un arte musical, vencedora en la lucha contra la vulgaridad de los individuos amúsicos que poseen la forma exterior de una caricatura y que, como disonancias, han de ser « disueltos ». Todos esos elementos y otros más habían de fusionarse para producir una música ideal que encerrara todo lo que, según esos pensadores, constituye el glorioso porvenir de la humanidad. Y todos esos elementos, según Wagner, habían sido producidos únicamente para que, en forma sintética, naciera de ellos la música del porvenir, que él, por encargo del destino, había de escribir. Igual como Hebbel, Wagner estaba convencido de su misión trascendental, y rechazaba las transigencias cobardes, en cuanto se tratara de su fe artística. Según el criterio de Wagner, todas las manifestaciones anteriores del arte sólo tenían importancia, en cuanto se prestaran a ser sintetizadas, en el concepto final de su « música del porvenir ». Era un ecléctico, e, igual como Heine, eliminó de la tradición todo cuanto fuere utópico, irrealizable, inadecuado, para la materialización definitiva, última, soberana, del ideal, con la cual hubiere de terminar la segunda época de la humanidad, descrita y anatemizada como fea y caótica por Hoelderlin y por Novalis.

De este modo, Wagner subordinó todos los elementos ideológicos, sentimentales y sociales, a su formidable temperamento « artístico ». En la visión del arte reside la esencia funcional de su personalidad histórica. Su única aspiración y su preocupación permanente era la materialización de un ideal de sensibilidad « artística ». Pero esta sensibilidad artística era la de un hombre que domina la técnica del teatro y de la música, es decir, no de un soñador sin experiencia ni acierto y tino, sino de un técnico acostumbrado a la lucha con el público, y de un virtuoso de la batuta que se había criado en la más estrecha intimidad con la vida teatral.

Sin embargo, el temperamento puramente « artístico » del virtuoso avasallador, no puede ejercer su dominio sin hacer vibrar las fuerzas constitutivas del alma humana, es decir, las convicciones fundamentales, religiosas

Digitized by Google

o metafísicas o científicas del hombre. Para el « artista » el ideal es « manejar ideas, sentimientos y visiones como una materia que existe por sí misma, separarlos del alma que los produce y darles una exteriorización de formas plásticas », así como Heine lo había proclamado. Pero el artista, « escultor imperturbable del verbo », o de la música, no puede producir grandes emociones sin emocionarse él mismo, e inspirarse en altos ideales de sinceridad y fe religiosa, aunque fuere con un temperamento histriónico. El artista no puede expresar ni evocar emociones de entusiasmo sin participar él mismo de una emoción entusiasta, ni, tampoco, puede comunicar su entusiasmo « artístico » a los demás sin vincularlo estrechamente con un argumento y una tesis que ha de relatar y profesar. Pero el artista, cuando la esencia funcional de su temperamento es « artística » y no es la de un poseído por convicciones doctrinarias, concede a los argumentos y profesiones de fe, funciones solamente secundarias y subsidiarias. Los adopta cuando le brindan la oportunidad de dar rienda suelta a su temperamento « artístico », y los repudia cuando ponen trabas a la libre expansión de sus anhelos de « artista ». Wagner, temperamento esencialmente « artístico », pensaba instintivamente según las categorías del arte, pero, frente a sí mismo y a los demás, se identificaba ingenua y apasionadamente con las ideologías de las cuales se servía para la manifestación concreta de su sensibilidad de « artista ». Tenía, él mismo, la sincera y candorosa convicción de pertenecer a la clase, no de los temperamentos « artísticos », sino, como lo había dicho Heine, a la de los autores que, « para escribir bien, han de hallarse bajo el estímulo de una excitación apasionada, en un estado de embriaguez frenética espiritual ». Mientras Heine, consciente de la esencia de su propio temperamento « artístico », ha desarrollado algo como el dogma del cinismo superior en el arte, Wagner, candorosamente, se ha considerado como uno de esos « bacantes ideológicos que siguen, en una sagrada borrachera y con pasos vacilantes, a su Dios », de los cuales habló Heine con desdén. Heine, por su actitud francamente « artística » de dramaturgo de la sensibilidad o por su histrionismo emocional, ha sido censurado como cínico abyecto. Wagner, por la violencia de su espíritu partidario y su actitud de « bacante ideológico » y por sus conversiones de fe ideológica, ha sido censurado por muchos, como, por ejemplo, por Nietzsche, como histrión servil y como arrivista. En realidad, Wagner, tanto como Heine, desde el momento cuando se dió cuenta de su misión, ha seguido una línea casi exenta de vacilaciones como artista. Sus claudicaciones o conversiones, sus entusiasmos y sus traiciones, sus rebeldías y sus aparentes acatos o servilismos, en el fondo, sólo sirvieron para mantener esta línea, puesto que estaban subordinados a la parte esencial de su misión y su programa, que no eran didácticos sino artísticos. Siempre creía haber puesto su arte al servicio de una convicción moralizante, o política o religiosa o económicosocial, y siempre, en realidad, había puesto los teoremas didácticos de sus contemporáneos al servicio de su sensibilidad de

Digitized by Google

músico, poeta y artista. Poseía el candor histriónico que se sirve de las doctrinas para hacer vibrar su emocionalismo frenético. El enigma cuya solución quiso proponer, no residía en el raciocinio de los demás, sino en su propia sensibilidad. Quiso brindar a la vida colectiva una expresión grandiosa de su más honda esencia, llena de acentos emocionales, inspirada en el fervor de una ardiente religiosidad. Con este fin, se adhirió, primero, al gran movimiento europeo que reinaba durante los decenios de 1840 hasta 1860, y que era « la revolución ». Comprendió más tarde que, como tantos otros, se había equivocado, que las emociones colectivas seguían otro rumbo, y pronto se convirtió a otro credo que, en cuanto a sus finalidades doctrinarias, difería, pero que, en cuanto a sus dinamismos emocionales de sensibilidad « artística » y religiosa y a su repercusión colectiva, era de un valor igual. Conquistó el poderío sobre la sensibilidad de las masas, así como había anhelado hacerlo, a cualquier precio. Quiso ser el iniciador de la « música del porvenir », y lo ha sido, nó porque quiso poner su música a la disposición de los institucionalismos futuros, sino porque ha conquistado para su música una situación tan preponderante que ninguno de sus sucesores ha podido prescindir de su influencia, aunque fuera en la forma más íntima de una oposición sistemática. Quiso ser un dictador artístico e instintivamente se identificaba con las doctrinas que le brindaran la oportunidad de ejercer este régimen dictatorial.

Wagner empezó su carrera musical a la edad de veintidós años, como jefe de orquesta en el teatro de Magdeburg, donde se casó por primera vez con una actriz del elenco. Era, entonces, un bohemio incontenible, y, en cuanto a su credo políticosocial, partidario del movimiento de la « joven Alemania », encabezado por Heinrich Heine y otros escritores de menor formato. Era autor de un drama musical, escrito en alabanza de la sensualidad desenfrenada, y vivía gozoso en el ambiente precario de los teatros de provincia, en los cuales la quiebra y el concordato eran las peripecias normales de una existencia accidentada. Después de haber actuado como jefe de batuta en los teatros de Koenigsberg y Riga, el joven maestro, en el año de 1839, se refugió en París, para escapar a sus deudores y a una situación, bajo todos los aspectos, insostenible.

París, entonces el centro de la vida musical y teatral europea, se hallaba, en el campo de la música, bajo la dominación de Meyerbeer. A pesar de que el arte de Wagner, en esta época de su vida, no difería tanto de la música de este dictador de las tablas, buscó su propio camino y halló en él su primera conversión repentina, de carácter artisticoideológico. Presenció la ejecución de la *Novena sinfonía*, de Beethoven, por el « Conservatoire », e inspirándose en esta experiencia compuso su primera obra de valor permanente y estilo « wagneriano » : su *Obertura para el Fausto*. También esbozó, durante esa estada en París, el *Buque fantasma* y concibió la primera idea del *Tannhäuser*.

Esta conversión era característica para Richard Wagner, no sólo por su

Digitized by Google

intransigencia repentina, sino por el hecho de que era el efecto, no de reflexiones o largas especulaciones o lecturas y estudios, sino de una impresión concreta de arte que le vino de afuera. Ya en 1829, cuando había oído la interpretación de *Fidelio* por la gran cantante Schroeder-Devrient, se había convertido en discípulo de Beethoven. Pero las impresiones y distracciones de la vida de teatro en Magdeburg y otras ciudades habían eliminado este recuerdo. Ahora, de nuevo, era la ejecución maestra de una gran obra de Beethoven que produjo el mismo cambio en su credo artístico.

La vida en el París de Meyerbeer se había vuelto imposible para Wagner, y quedó encantado cuando, en 1842, pudo trasladarse a Dresden para dirigir una obra anterior, aceptada por la dirección de la ópera. Tuvo un éxito ruidoso y estrenó después su *Buque fantasma.* En 1843 era « Jefe de orquesta del Rey de Sajonia » de Dresden.

Por primera vez en su vida había alcanzado una posición relativamente desahogada. Podía defenderse contra las insistencias de sus acreedores y dedicarse a estudios literarios, correspondientes a sus nuevas convicciones románticointelectuales. Terminó el *Tannhäuser* y el *Lohengrin.* Leía obras sobre mitología germánica. Se familiarizaba con la literatura alemana romántica. Se creaba una cierta posición en el ambiente artístico e intelectual de la capital sajona. Se imbuía del liberalismo corriente, radical, y y de tendencias revolucionarias. Empezaba a « ser alguien » en el sentido convencional de la palabra. Pero se endeudaba de nuevo profundamente. Influenciado tanto por la opinión pública política como por los efectos que producía la situación política en la vida teatral y musical, se adhirió con vehemencia al movimiento del cual había de nacer la revolución de 1848. Publicó poesías políticas radicales. Se afilió a una organización izquierdista radical. Hizo discursos contra « el régimen ». Dirigió un diario revolucionario cuando el director, un amigo íntimo suyo, estaba en la cárcel. Se familiarizó con las teorías socialistas de la época. Se vinculó estrechamente con el comunista Bakunin. Y, en vísperas de empezar la composición de *Siegfried,* acudió al grito « a las barricadas ». Tomó parte muy activa en la lucha callejera. Acompañó a los miembros del « gobierno provisorio » de la improvisada república sajona, durante su breve campaña revolucionaria. Y, procesado por la reacción victoriosa, tuvo que refugiarse otra vez en el extranjero. Pasó por Suiza y volvió a establecerse en París, como uno de los tantos expulsados y expatriados cuya vida Heinrich Heine ha descrito con tanta minucia y tanta ironía en sus correspondencias desde la metrópoli francesa. De la miseria negra en la cual vivía, le sacaron varios amigos pudientes, admiradores entusiastas de los *Nibelungen* que el maestro componía entonces. Le ofrecieron un asilo en Zurich, otro centro de los refugiados políticos alemanes, donde ha vivido durante varios años, estrechamente vinculado con el mundo político radical. El poeta Herwegh, prohombre de la mentalidad superrevolucionaria, que era, junto con el agitador socialista Ferdinand Lasalle, uno de los miembros dirigentes de este

Digitized by Google

círculo de desterrados, escribió en una carta con fecha del 3 de diciembre de 1851, al filósofo Feuerbach, universalmente venerado en este ambiente por su ateísmo intransigente, las siguientes líneas: « Después de la muerte de mi amigo Bakúnin (1), no conozco hombre que tenga un temperamento verdaderamente revolucionario, tanto en lo emocional como en lo intelectual, excepto a ti y a Richard Wagner. » Era la época cuando Herwegh, a instancias de Lasalle, escribió el nuevo himno obrero, el *Canto de la Asociación obrera universal alemana*, y cuando Hans von Buelow, joven adepto de Wagner, lo puso en música, según las fórmulas de la estética, igualmente revolucionaria, del maestro. En el ambiente facticio del destierro, esos exaltados vivían a la espera de la gran revolución europea socialista, de la cual Heinrich Heine hablaba en sus colaboraciones a diarios alemanes. Se inspiraban en el socialismo emocional, violento, de esos días, personificado por el amigo desaparecido Bakúnin. Leían las obras de Proudhon. Estaban decididos a entrar en acción cuando el mundo capitalista se hundiría en un cataclismo final. Y sabían que la fecha de esa revolución definitiva sería el año 1852.

Vino el año fatal de 1852, y pasó sin haber traído el derrumbamiento del capitalismo. Pero a fines de este mismo año, Napoleón III hizo su entrada triunfal como « emperador de los franceses » en la misma ciudad de París que, según los amigos de Wagner y según el autor del folleto *Revolución y drama*, habría tenido que ser el centro de la sublevación europea y la capital de la nueva sociedad. Y junto con esas esperanzas políticas, se derrumbó la especulación de Wagner que su música estuviera destinada a ser el arte oficial del reino milenario socialista. Dice a este propósito: « Mis proyectos se hallaban en contradicción abierta con la vida artística pública reinante, pero, en mi interior, no creía trabajar en vano. Suponía que esta vida pública, así como toda nuestra vida social, dentro de muy breve, sufriría una transformación inmensa; y a la nueva situación que resultaría de la revolución, así como a sus verdaderas necesidades, correspondían, según estaba convenido, mis obras, concebidas con un radicalismo tan ilimitado... Supuse que tendríamos que observar, durante un cierto tiempo, el curso de la esperada revolución para desarrollar, en el momento dado, nuestras iniciativas cuando todos hubiesen llegado a una situación tan complicada que, en su perplejidad, ya no supiesen más qué hacer. »

Durante los primeros meses después de ocurrido el fracaso de sus ensueños utopísticos, Wagner se ha mantenido en la actitud de un hombre que, voluntariamente, cierra los ojos frente a los hechos antipáticos. No quiso admitir el derrumbamiento de su ideal, y cuenta en su autobiografía que fechaba las cartas en 1853 con el año 1852. Sin embargo, por heroica que

(1) En realidad, Bakúnin murió en 1876; en 1851 había sido entregado al gobierno de Rusia y condenado a la pena de muerte, conmutada después en reclusión perpetua. En 1860 se escapó de la Siberia.

Digitized by Google

fuere esa actitud, era profundamente inútil y estéril. Si Wagner hubiera persistido en ella, habría llegado, por fin, a una petrificación intelectual y sentimental completa. Lo comprendió, y, para salvar su identidad de artista, se entregó a la realidad político social y a nuevos conceptos ideológicos. Desertó de las filas del movimiento « laico », iniciado por Hoelderlin, y se hizo, en cuanto a sus ideas políticas, francamente « situacionista ». Se reconcilió con los poderes reinantes, y abandonó el credo de los socialistas revolucionarios. Se incorporó al movimiento nacional y aceptó las ventajas consiguientes. Había perdido la fe en el porvenir de la humanidad y en su evolución hacia una futura religión antiutilitaria de belleza desinteresada y armoniosa. Del « culto del héroe » pasó a la veneración de los santos. Abandonó el credo de un universo divino que se manifiesta por la heroica evolución de la humanidad, y se convirtió al credo de la contemplación mística y de la introspección estática de un universo divino, superior a la humanidad, exaltado por Novalis. Aceptó, primero, la filosofía de Schopenhauer, que interpreta esas ideologías de un modo ateo, anticristiano, y que se basa en los conceptos hindúes de la nada y de la disolución del yo por su negación metafísica. El *Anillo de los Nibelungos* fué adaptado al nuevo dogma del nihilismo estéticometafísico. No hubo de referirse más al derrumbre final de la sociedad capitalista simbolizada por « el oro del Rin », ni a la llegada de la organización social modelo, sino a la destrucción del « mundo como voluntad », por la aspiración « mágica » a la « negación del yo » temporal. Expresó en la tragedia *Tristán*, las emociones que nacen del eterno antagonismo entre el hombre y la mujer. Transcribió los anhelos metafísicos que impulsan los individuos, igual como los polos negativo y positivo de la electricidad, a la unión mística y a la « neutralización » voluptuosamente aniquiladora. Adoptó la psicología trascendental de Novalis, e interpretó el mundo temporal como la manifestación de una energía universal que se expresa en las formas de la voluntad ciega, del amor, de la voluptuosidad, de la crueldad y de la religión de la nada. Y, por fin, en su última obra, *Parsifal*, se convirtió al misticismo cristiano, exponiendo la « voluptuosidad quintesenciada » y la « infinita plenitud del cariño », así como Novalis las había ensalzado en su magnífico *Psalmo*.

Para demostrar las filiaciones, existentes entre la obra de Novalis y la de Wagner, se inserta a continuación dos pasajes de los *Himnos a la Noche* de Novalis, y de *Tristán e Isolda* de Wagner, reproducidos en forma sinóptica :

Novalis, *Himno a la Noche* (1)	Wagner, *Tristán e Isolda* (2)
Remonto mi camino y vuelvo hacia ti ¡ oh Noche infable y enigmá-	*Tristán.* — ¡ La luz ! ¡ Ah la luz ! ¡ Cuánto tardó en extinguirse ! Des-

(1) *Himnos a la noche*, por Novalis, traducidos por Alberto Haas y Federico More, en la *Revista Fénix*, página 63. Buenos Aires, 1924, editada por la Sociedad Científica Alemana.

(2) *Tristán e Isolda*, de Ricardo Wagner, traducción castellana por Ernesto de la Guardia, página 77. Buenos Aires, Asociación Wagneriana. 1923.

Digitized by Google

tica! Encerrado en honda tumba, el mundo queda lejos, y vacío está su lugar en el espacio. Por las cuerdas de mi corazón corren los ritmos de una profunda melancolía. Quisiera caer abandonado; caer como el rocío, y mezclarme con las cenizas de la tierra... ¿Qué, dentro de mi corazón, se hincha de presentimientos y devora suaves ondas de apacible pena?... ¿También tú, me amas, noche impenetrable?... ¿Qué escondes bajo tu manto y, con visible impulso, aproximas a mi alma?... Tus manos dejan caer, a gotas, el filtro encantador de tus ramos de amapolas. Por ti nos conmovemos inexpresablemente y misteriosamente... ¡Y, como, ahora, me parece la luz pueril y desmedrada!... ¡Y me parece delicioso y bendito el adiós del día!... Y solamente, oh día, porque la noche colmó el corazón de tus acólitos, sembraste círculos ardientes en la infinitud del espacio: así, cuando tornas, la ausencia misma te revela omnipresente. Por más divinos que el esplandor de esas estrellas, nos parecen, abiertos entre de nosotros mismos, los ojos inconmensurables de la noche. Esos ojos miran y alcanzan a donde jamás llegan las más pálidas de las innumerables cohortes siderales. Cegados, penetran mejor en las profundidades del alma enamorada; y en un espacio eminente esparcen su inefable voluptuosidad. ¡Gloria, pues a ti, reina del universo, vigilante de dichosos amores!... ¡Ella!... Ella te envía hacia mí, oh sol gracioso de la noche, oh suave amada. Y ahora, ahora, hallándome despierto soy tuyo y soy mío; y tú me descubres la noche como vida, cendió el sol, murió el día, pero no se ahogaba la envidia de esa luz que encendió su señal de alarma en la puerta de mi amada, para impedirme llegar a ella.

Isolda. — ¡Al fin, la mano de la bien amada, mató la luz! Oponíase mi doncella, pero yo no temí, y bajo el amparo poderoso de la Minna desafié al día.

Tristán. — ¡El día! ¡El día!... ¡Odio y maldición al pérfido día, al implacable enemigo! ¡Oh si yo pudiese, en venganza de los sufrimientos de amor, extinguir el insolente resplandor del día, como tú apagaste la antorcha! ¿Existe angustia y dolor alguno que no despierten bajo los rayos deslumbradores? Aun en la sombría esplendidez de la noche mi bien amada guarda en su mansión la luz que se extiende amenazadora...

Tristán. — ¡El día! ¡El día que envolviéndote en su brillo me robaba a Isolda para igualarla al mismo sol en el esplandor de los honores soberanos! Lo que ofuscó mis ojos, oprimió mi corazón; ¿entre los fulgores deslumbrantes del día, cómo hubiera logrado poseer a Isolda?...

Isolda. — ¡Oh vano esclavo del día! Engañada por tu propio engaño, qué sufrimiento en mi amor a ti cuando rodeado por el falso brillo del día, envuelto en la mentira de su reflejo, yo te odiaba intensamente en el fondo de mi alma, allí, donde no obstante, ceñíate la llama abrasadora del amor. ¡Ah como atormentaba mi corazón esa profunda herida! ¡Cuán pérfido me pareció aquel, a quien yo ocultaba secretamente en lo más recóndito de mi alma, cuando la luz del día lo arrebató a las mira-

Digitized by Google

me humanizas y, a fin de fundirme en ti, tal como los aires se confunden con los aires, consumes mi cuerpo en tu sordoroso espíritu y logras, para nosotros, la perpetuación de la noche nupcial... ¿ Es constante la vuelta de la mañana? ¿Nunca terminará el dominio de lo terrestre? La industriosidad desatentada, conspira contra el divino reino de la noche. ¿ Jamás quedará encendida, para siempre, la secreta oblación, sacrificio recóndito del cariño? Medido le fué a la luz el tiempo. Mas para la noche ni el tiempo ni el espacio tienen límites... Es eterna la duración del sueño... nunca espacies tus visitas, oh sueño sagrado, y así, harás felices a quienes, presos en la jornada terrestre, nos consagramos al culto de la noche... Tú posees las llaves para abrir las puertas de las moradas donde está la felicidad, y ellos no lo saben. Nada saben de ti oh mensajera silenciosa de infinitos secretos... Las glorias y ambiciones terrenales, y el dolor y la melancolía, cristalizáronse dentro de un mundo nuevo y enigmático... Tú me inspiras, oh sueño del cielo, numen entusiasta de la noche... El paisaje se elevó lentamente... Arriba... Despacio... Por encima del paisaje emergió, recién nacido, mi espíritu flamante. El túmulo se convirtió en polvo y se hizo nube... Y, a través de la nube, percibí, transfigurados, los rasgos de mi amada. En sus ojos se deleitaba, dormida, la eternidad. Tomé sus manos. Y entre esas manos y mis manos, las lágrimas tendieron, para siempre, un infrangible y esplendoroso vínculo. Y con rumor e inquietud de tempestades, midas del amor, presentándolo ante mí como un enemigo! ¡ Entonces quise huir de esa claridad del día que te revelaba traidor, y llevarte conmigo allá lejos, al seno de la noche, donde mi corazón me prometía el fin de todo engaño; donde se disiparía la presentida y falaz ilusión. Allí, para beber en tu honor la copa del amor eterno, anhelé consagrarte conmigo a la muerte.

Tristán. — ¡ Oh, la dulce muerte en tu mano! Cuando comprendí que me la ofrecías; cuando el presentimiento me reveló el premio de cierto y sublime prometido por nuestra reconciliación, sentí envuelta mi alma en el benigno crepúsculo de la noche, que desplegaba su dominio excelso!... ¡ Mi día había expirado!

Isolda. — ¡ Pero te traicionó el pérfido filtro, desvaneciéndose tu noche! ¡ Ay, anhelabas únicamente la muerte y fuiste restituído al día!

Tristán. — ¡Oh filtro bendito! ¡ Benditos su jugo y su poder mágico! A través de los umbrales de la muerte fluyó para mí, descubriéndome el maravilloso reino de la noche, que hasta entonces sólo había vislumbrado en sueños. De la imágen recóndita en mi corazón, el filtro alejó al engañoso resplandor del día, y mis ojos, entre las sombras, pudieron contemplarla en toda su verdad.

Isolda. — Más el día, humillado, se vengó, conjurándose con tus propias culpas: lo que te revelara la noche en su crepúsculo tuviste que entregarlo al astro del día, para que allí, bajo su poderío real, viviese solitario y reluciente, con desolado es-

Digitized by Google

llones de años descendieron hasta el fondo de la lejanía. Enlazado con mis brazos el cuello de mi amada, lloré lágrimas deliciosas. Lágrimas deliciosas en la vida reciente... Tal fué, único, mi primer ensueño... Desde entonces, he podido sentir eterna fe inquebrantable en el reino de la noche. Y en ese cielo cuya luz es mi amada... Ahora ya sé cuándo vendrá la última mañana ; cuándo la noche y el amor no serán nunca más espantados por la luz ; cuándo todo dormirá eternamente y todo será un solo sueño inagotable. Me fatiga un celestial cansancio... Larga y mortificante fué, para mí, la peregrinación hasta el Santo Sepulcro... Pesada fué mi cruz... Pero mi corazón será siempre fiel a la noche. Intimamente fiel a la noche. Y al amor engendrador, vástago de la noche ¿puedes tú, oh luz, acaso, enseñarme un pecho invariablemente leal?... ¿Tiene, tu sol, ojos amables, capaces de conocerme?... ¿Alguna vez tus estrellas estrecharon mi mano solicitadora?... ¿Me devuelven el abrazo amoroso y la frase acariciante?... ¿Fuiste tú la que las engalanó de vivos colores y de siluetas vaporosas?... ¿No fué la noche quien dió a esos adornos una significación más alta y más digna de amor?... ¿Qué desconocido gozo, qué nuevo estremecimiento puede ofrecerme tu actividad para compensarme de las inmensas voluptuosidades de la muerte?... ¿No es cierto que todo aquello que nos entusiasma se tiñe con los matices nocturnos?... La noche, oh día, te lleva en sí como una madre y a ella le debes toda tu gloria. Te consumirías en ti mismo, te derretirías en esplendor... ¡Ah! ¿Cómo puedo sufrirlo todavía?

Tristán. — ¡Oh, estábamos, pues, consagrados a la noche! El pérfido día, siempre envidioso, podía separarnos con sus ardides, pero ya no logrará engañarnos con su falacia. De su vano fulgor, de sus altivos resplandores búrlase la mirada que consagró en la noche. Sus fugitivos rayos de luz temblorosa ya no pueden cegar nuestros ojos. Para quien ama la noche de la muerte, y recibe con confianza su profundo misterio, las mentiras del día, gloria y honor, riqueza y poderío, se disipan en su brillo majestuoso, como el polvo dorado y sutil de un rayo de sol. Entre las vanas quimeras del día, sólo prevalece un anhelo : la aspiración a la sagrada noche, en que sonríe la verdad eterna y única, el éxtasis del amor.

Ambos. — ¡Oh, noche de amor, desciende! ¡Dame el olvido de la vida, acógeme en tu seno, libérame del mundo! Ya se extinguieron los últimos fulgores. ¡Cuánto pensábamos y creíamos, añoranzas, imágenes, presentimiento augusto de la sagrada sombra, anhelo de la ilusión, disípalo todo, redímenos al mundo!

Isolda. — Si el sol se obscureció en nuestras almas, ahora lucen sonriéndonos las estrellas del deleite.

Tristán. — Dulcemente enlazado por tu encanto, transfigurado a la luz de tus ojos.

Ambos. — Corazón a corazón, mis labios en tus labios, unidos en un mismo aliento. Extínguese la mirada, ciégase entre delicias. ¡Palidecen el mundo y su fascinación bajo la luz del día engañador, que ex-

Digitized by Google

el infinito si la noche no te alimentase, si la noche no te guardara para que cobres color y puedas dar, dentro del mundo, vida a tus llamas... Todavía no abundan los indicios favorables a la revelación de nosotros mismos. Pero algún día, tu reloj indicará el fin de los tiempos. Y será, cuando tú, oh día, te iguales a nosotros y te apagues, y mueras víctima de anhelosos éxtasis. Percibo ya en mí, o libertad divina, retorno dichoso, el término de las ímprobas actividades. Con salvaje dolor veo cómo te alejas de nuestra patria, siento tu adversión contra la gloria del cielo antiguo. Pero vanos son tus gritos, vana tu rabia. Estandarte victorioso de nuestra raza, la cruz está erguida y nada puede contra ella el incendio,

Hacia el opuesto lado me encamino y siento, en cada pena, la intensidad aguda, de un alfilerazo de voluptuosidad.

Etc.

tiende ante mí sus ilusiones mentirosas! ¡Yo soy el verdadero mundo! ¡Suprema creación de voluptuosidad, vida sublime del amor, dulce deseo del sueño eterno, sin ilusión ni despertar!

Etc.

Los Himnos a la Noche son la transcripción poética de conceptos fundamentales, expresados por Novalis en forma doctrinaria en sus « fragmentos », entre los cuales los siguientes pueden mencionarse como ejemplos de sus pensamientos teóricos correspondientes : « El amor puede ser transformado, por una acción de la voluntad absoluta, en religión. El individuo se hace digno de la suma entidad sólo por la muerte, una muerte conciliatoria. » « Es un hecho extraño que las asociaciones entre la voluptuosidad, la religión y la crueldad no han dirigido aún la atención de los hombres hacia su parentesco íntimo y su tendencia comun. » « Una unión, concluída también para la muerte, es una boda que nos da una compañera para la noche. En la muerte, el amor tiene la mayor dulzura. Para el enamorado, la muerte es una noche nupcial, un secreto de dulces misterios. » « Si toda la humanidad consistiera sólo en una pareja de enamorados, la diferencia entre el misticismo y la falta de misticismo dejaría de existir. » « El contacto espiritual es idéntico con el contacto de una vara mágica. Todo puede ser instrumento mágico. Si los efectos de ese contacto parecen una fábula y si los efectos de una fórmula mágica parecen peregrinos, entonces es necesario recordar el primer contacto con la mano de la amada.

Digitized by Google

su primera mirada significativa en la cual el rayo de luz interrumpido sirve como vara mágica, o el primer beso, la primera palabra de amor, y entonces, se tiene que averiguar si la magia y el encanto de esos momentos no tiene un carácter peregrino y de fábula, si no son indisolubles y eternos. » « El amor absoluto, independiente del corazón y basado en la fe, es la religión », etc.

Las conversiones de Wagner han sido tachadas de cobardía moral, y muchos de sus amigos se separaron indignados del maestro. Entre tanto, Wagner se reconcilió tanto con el mundo político reinante en Alemania como con el ambiente general del gran público y con el institucionalismo del Reich, entonces fundado. Se volvió oportunista. Los revolucionarios políticos le trataron de traidor y vendido. Los intelectuales intransigentes le reprocharon su indulgencia para con el público. Sin embargo, esta conversión ha salvado al maestro de un gran peligro ya mencionado. Si se hubiera obstinado en el exclusivismo de sus convicciones políticas y sociales anteriores, habría perdido su entereza y su arranque como creador artístico, y habría tenido que ensalzar una idea que carecía del optimismo dinámico, necesario para inspirarle la fe y la esperanza. Además, se habrían cerrado todas las puertas que le diesen acceso al gran público. Habría terminado sus días en una esterilidad inútil aunque, quizá, heroica. Por su conversión, conservó las posibilidades de una gran actuación de artista. Al mismo tiempo, sería injusto tachar este acto de sumisión a los poderes reinantes, de hipocresía intelectual. Wagner pertenece a la clase de temperamentos místicos y exuberantes, entre los cuales las conversiones de este género son frecuentísimas. Lo que buscan en un dogma, es la satisfacción integral de las aspiraciones que les impone su sensibilidad exaltada. No son teóricos y no obran por raciocinio lógico. Son emocionales, y obran por impulsos irreflexionados. La historia nos presenta varios ejemplos de revolucionarios o « carbonari » que, por haber sido encarcelados durante largos años, se convirtieron al más hondo misticismo religioso, como por ejemplo lo hizo Silvio Pellico el autor de *Le mie prigioni;* y posiblemente nuestros días actuales nos reservan aún espectáculos igualmente extraños de conversiones inesperadas del mismo género. En todo caso, era muy natural que Wagner, después de haber sufrido una profundísima desilusión, se convirtiese al dogma de Novalis y Schopenhauer del pésimismo incondicional, y que se adhiriese a una doctrina que asigna a la música la tarea metafísica de interpretar, con significado absoluto, el enigma de la nada. La misión de Wagner era la creación del « drama musical », es decir, de una tragedia moderna, basada en las formas esenciales del teatro griego, y la materialización de este programa por la « música del porvenir ». Esta misión implica la creación de un arte dramático en el cual se concreta una espiritualidad colectiva, que es la expresión de lo que sienten las masas, y que da forma tangible al alma popular por la transcripción del mito conocido. Estas masas habían cambiado de credo colectivo. Para el

Digitized by Google

artista, con este motivo, frente a su misma conciencia, era muy natural, acatar también el nuevo credo de las masas, para no faltar a la misión de ser su portavoz artístico. Y en el fondo, esta misión no le había sido impuesta por una labor de raciocinio intelectual sino le había sido asignada por el afán de hacerse el intérprete de la sensibilidad colectiva.

El concepto de una nueva tragedia igual a la de los griegos, no había significado en la literatura alemana la creación de un drama clasicista que imitara la técnica del teatro griego y que renovara los mitos y la terminología de los griegos. El nuevo drama habría de ser igual al griego en cuanto a sus caracteres funcionales, es decir, tendría que producir, en el ambiente moderno, lo que los grandes trágicos griegos habían creado en el ambiente de su raza y de su época. El mito de los modernos habría de ser representado en las tablas modernas, y este drama tendría que servirse de todos los elementos que la literatura, la música y la coreografía modernas ponían a su disposición. La imitación del modelo griego no había de ser filológica ni erudita sino artística, creadora y « funcional ». Con este fin, Wagner compuso obras en las cuales la letra, la música y la coreografía, es decir, todos los elementos de la ópera tradicional y rutinaria de su tiempo, pierden su significado anterior. Ninguno de estos elementos conserva su autonomía. A ninguno de ellos pertenece la hegemonía. Todos quedan subordinados a la gran finalidad de la obra, y, con este motivo, revisten una importancia igual. La letra no sirve como pretexto para las « arias », ni, tampoco, es obra literaria independiente, sino que, por las entonaciones e inflexiones de las palabras más íntimas, forma una unidad indisoluble con la música. La música, a su vez, no se compone más del « recitativo » y de las « arias » que, por su « bravura » se destacan de la monotonía musical del conjunto. Tampoco la música sirve para interpretar el pensamiento de la letra. Es la exposición continua del pensamiento artístico general y del acento rítmico de las palabras del texto, como « melodía ininterrumpida » o « eterna », y es igualmente soberana y vasalla como el poema. En la misma música, la voz humana del cantante y del coro, se fusionan y se combinan con las funciones sinfónicas de la orquesta. Y la coreografía no sirve más para los fines de un *intermezzo* divertido, en forma de *ballet*, sino que es un elemento de igual importancia como los otros, teniendo el cantor que adaptar sus gestos y pasos y su canto, tanto al compás de la música como al ritmo interior del drama mitológico y a las ondulaciones de la frase cantada. La obra tiene su unidad, como había dicho Novalis, en el alma.

Por cierto, un estreno adecuado del « drama musical » presupone no solamente una orquesta sinfónica perfecta y cantores de educación musical perfecta, sino, además, cantores que, a la vez, son verdaderos actores y que, en el fondo, saben « bailar » la música sin que por eso dejasen de contribuir ellos mismos a la música con su canto. Con este motivo, Richard Wagner había de insistir cada vez más enérgicamente en la idea de que sus

Digitized by Google

obras tendrían que ser estrenadas exclusivamente en un edificio especial y sólo como « fiestas musicales ». Nació así el teatro de Bayreuth que, según la intención de Wagner, hubiera tenido que ser un lugar como el anfiteatro griego de Olimpia, el centro visible de una entidad invisible espiritual colectiva, un santuario de la civilización europea en el cual, cada año, se congregasen los representantes intelectuales de esta entidad colectiva para presenciar una función solemne, dedicada al estreno de los mitos nacionales y europeos como materialización sagrada y artística de la conciencia común.

Esta leyenda nacional o europea o, finalmente, cristiana, es la de los trovadores o *Minnesinger* y *Meistersaenger* alemanes en *Tannhäuser* y *Los maestros cantores*, la de los nibelungos germánicoescandinavos en el célebre *Anillo*, y la celtoibérica en *Tristán* y *Parsifal*. Simboliza, como mito épico, en forma dramática y musical, la sensibilidad líricopoética, la especulación metafísica y la fe cristiana, católica, como elementos básicos de la civilización europea. Y, en cuanto a las fechas en las cuales fueron compuestas estas obras, el ciclo empieza con la exteriorización de los elementos estéticos de esta civilización, continúa con la exposición dogmática de su filosofía pesimista y concluye con la fe religiosa católica cristiana, en el magnífico himno místico « Parsifal », dedicado a la eucaristía.

Toda esta obra tiene íntimas vinculaciones con la literatura y el pensamiento romántico, es decir, con la evolución espiritual europea durante la época que se extiende de la segunda parte del siglo XVIII hasta la mitad del siglo XIX. Reproduce, en cuanto a la evolución alemana, las ideas de la generación de 1770, en la forma que le dieron Hoelderlin y Novalis. Pero la obra de Wagner no tiene por eso, carácter estrictamente literario. Es el mayor esfuerzo hecho para renovar la tragedia griega, y, por ende, pretende representar, en forma sintética, todos los elementos literarios, filosóficos, religiosos, musicales, coreográficos, artísticos, colectivos y sentimentales de la época. La modulación de la frase, el ritmo del verso, la extensión y la estructura de las unidades sintácticas, el desarrollo del pensamiento, la construcción del diálogo: todas estas formas de la expresión literaria han perdido la finalidad autónoma, y sirven como instrumentos para otra finalidad, ajena a la literatura. Se combinan con la expresión musical y con el gesto coreográfico, igualmente privados de autonomía artística. Forman parte de un gran conjunto y quedan todos subordinados a las últimas finalidades de la obra, a su « alma ». Con este motivo, no es admisible examinar la estructura del « drama musical » según el criterio exclusivo del arte dramático, aunque, bajo este punto de vista, las obras de Wagner poseen notables méritos. Tampoco la crítica literaria o la historia de la literatura alemana puede prescindir de la interpretación de esta obra, puesto que también, posee alto significado literario, y es la más eximia materialización de un ideal « romántico » proclamado por los protagonistas de la evolución literaria, iniciada por la generación de 1770.

Digitized by Google

Richard Wagner, además, ha dejado varias obras de carácter pura y exclusivamente literario. No son tanto sus panfletos de polemista ni las publicaciones doctrinarias sobre estética en general y sobre su arte en particular. Tampoco son los numerosísimos artículos periodísticos que ha escrito, especialmente durante su segunda estada en Paris, cuando era corresponsal de diarios alemanes. Son unas pocas novelas que sólo ocupan contadas paginas en los diez tomos de las *Publicaciones y poesías completas* del maestro, y que, seguramente, no habrían bastado para conquistarle fama literaria. Pero son interesantes, tanto desde el punto de vista literario como el biográfico, y merecen la atención de la crítica.

Richard Wagner, a pesar de haber sido músico, se había criado en contacto estrecho, aunque no sistemático, con la literatura. Como adolescente, tuvo ambiciones literarias de dramaturgo, imitando entonces a Shakespeare. Sin embargo, sólo en Dresden se dedicó metódicamente al estudio de las letras y de la filología románticas, familiarizándose al mismo tiempo con la literatura política y las ciencias económicas. También en esta época era más bien un lector asiduo y entusiasta, y no un especialista estudioso. Pero, sus conocimientos literarios, a pesar de haber tenido un carácter más bien casual, han influenciado la formación de su gusto y su credo artísticos en un grado igual, si no es superior, a sus estudios mucho más metódicos y profesionales de música. Era casi inevitable que se dedicara preferentemente a la lectura de las obras de E. T. A. Hoffmann que había sido, él mismo, un verdadero músico, y que había expuesto una doctrina romántica en la cual todas las modalidades de la expresión artística se hallan fusionadas bajo la hegemonía absoluta de la música. E. T. A. Hoffmann, sin duda alguna, ha influenciado también ciertos detalles en la obra musical de Wagner. Por ejemplo, el Beckmesser de los *Maestros cantores*, en el fondo, es una caricatura musical dibujada a la manera de Hoffmann, y es, además, uno de estos seres que, según Hoffmann, son « un acorde formado por una cuarta y una quinta, de modo que sólo sirven para ser disueltos, igual que una disonancia ». Pero Wagner, en sus novelas, ha sido directamente discípulo y continuador de E. T. A. Hoffmann. Estas novelas se refieren todas a la música o a la vida de un músico, así como es frecuentemente el caso en las producciones de su modelo literario. Wagner adopta la tradición literaria de los románticos y, especialmente, de E. T. A. Hoffmann. Confronta en sus novelas a dos caracteres típicos y contradictorios, de los cuales el uno representa una idealidad fantástica musical, y el otro la vulgaridad triunfante. Y, por fin, agrega a estos dos grupos de caracteres, un cierto número de personajes grotescos, de segundo orden. El ambiente exterior siempre está dibujado con esta nitidez vigorosa de líneas, que distingue las novelas de E. T. A. Hoffmann. Pero el realismo con el cual las « cosas vistas » son descritas, sólo sirve como marco para una exposición llena de sentimentalidad desbordante que recuerda las exuberancias de E. T. A. Hoffmann y, de un modo algo discreto, la inmensa ternura de Jean Paul que había sido

Digitized by Google

el modelo de E. T. A. Hoffmann. El valor literario de estas novelas ha sido juzgado en la forma más exacta por Heinrich Heine con quien Wagner solía frecuentar en París. Dijo sobre la novela *Ein Ende in Paris (Una muerte en París)*, que el mismo E. T. A. Hoffmann no habría sido capaz de producir esta pequeña joya.

El arte de Richard Wagner ha tenido una influencia mundial, comparable a la de Heinrich Heine. Ambos han conseguido, primero, un éxito inmenso en su país y, después, han ingresado en este conjunto, algo misterioso, de obras que forman el tesoro espiritual de las naciones pertenecientes a la civilización europea. Pero no ha sido una casualidad si las obras de estos dos grandes genios han tenido una suerte idéntica. El hecho obedece, en ambos casos, a las mismas causas, y radica tanto en el temperamento de las obras como en el significado que poseen dentro de la evolución espiritual europea.

Richard Wagner y Heinrich Heine empezaron su labor en una época cuando el período formativo del romanticismo alemán había llegado a su fin. Su tarea no era colaborar en la primera formación de una ideología y técnica incipientes. Hallaron todos los elementos de su arte en estado ya elaborado, perfeccionados por una evolución anterior, pero dispersos, en obras casi inasequibles al público. Estas obras de sus antecesores adolecían de varias imperfecciones. Eran fragmentarias, desiguales, poseían un carácter experimental, demostraban frecuentes faltas de acierto, inevitables en el tanteo de las producciones de vanguardia, y, a veces, pecaban por un voluntario desdén del « vulgo », inherente a todas las intenciones esotéricas. Frente a esta complicada situación, Heine tanto como Wagner, habían de proceder según el método ecléctico, siquiera, oportunista. Su intención era : materializar en forma definitiva e insuperable lo que había sido el ensueño de las generaciones anteriores. Tuvieron que eliminar de la obra de sus antecesores todos los elementos, o pasajeros y « pasatistas » o secundarios o extravagantes. Tuvieron que seleccionar todos los elementos de carácter permanente y que poseían un dinamismo universal. Necesitaron para esta tarea el tacto estético más acertado y una sensibilidad artística soberana. Pero no les bastaban estas cualidades, puesto que su tarea no era de filólogo sino de creador y artista. Necesitaron, además de una exquisita flexibilidad y sutileza, una fuerza creadora tanto más grande porque, con ella, habían de fusionar y dar vida orgánica a lo que, antes de su actuación, había sido considerado como irremediablemente contradictorio. Eran capaces de cumplir con esta misión, porque, además de poseer la fuerza necesaria, ponían a su servicio la admirable obstinación de su labor incansable. Y han creado obras inmortales, de resonancia mundial, en las cuales dieron una expresión definitiva a las aspiraciones de su época.

A su carácter esencialmente artístico, ecléctico y sintético, corresponde la acogida que tuvieron. Tropezaron con la resistencia del gran público que, primero, los consideró como atrevidos innovadores y como gente sin convicciones sinceras. No pertenecían a partido alguno y tuvieron que luchar

Digitized by Google

contra todos los partidos. Cuando, por fin, habían superado a sus adversarios, llegaron a una actuación doble. Los contemporáneos olvidaron ciertos incidentes de su vida y ciertas afirmaciones que habían publicado. En esta forma, un partido determinado les acaparó y les presentó al mundo como afiliados a su doctrina unilateral. Surgió una imagen artificial y adulterada, tanto de Heinrich Heine como de Richard Wagner. Ocurrió el fenómeno colectivo, descrito por Goethe en una de sus máximas: « Es una cosa terrible cuando los ineptos empiezan a glorificarse con la aureola de un hombre excepcionalmente grande. » Pero al lado de esta fama adulterada y partidaria, Heine y Wagner han conquistado una gloria más sólida, aunque menos ruidosa: la admiración de los que son capaces de prescindir de las fórmulas dogmáticas convencionales y de apreciar los verdaderos valores.

Heinrich Heine, por ejemplo, ha sido considerado, y, aun hoy, es considerado como defensor cínico de teorías extremistas, mientras en realidad ha sido uno de los observadores más exactos de las realidades políticas de su tiempo y el portavoz de la política antiextremista, igualmente opuesta al socialismo y al absolutismo legitimista, es decir, que ha sido defensor de la monarquía constitucional. Aunque parezca increíble, su doctrina política y su concepto de la vida colectiva son idénticos con los de Bismarck. Heinrich Heine satirizó al seudorromanticismo de las monarquías legitimistas, pero agregó que « el pueblo tiene orejas de asno ». Bismarck destruyó el legitimismo, pero, como tenía muy poca confianza en la inteligencia política de las masas, conservó la forma monárquica del estado, igualándola, sin embargo, por la introducción del sufragio universal. Bismarck ha criticado, con la misma entereza, aunque en forma a veces diferente, al rey Guillermo Federico IV, que era el blanco de las sátiras de Heine. Por otra parte, Heine y Bismarck han demostrado una simpatía igual a Ferdinand Lassalle, mientras no han vacilado en manifestar su desconformidad con Karl Marx. Por cierto, Heine lo hizo en la forma desdeñosamente irónica que le era particular y que corresponde a su temperamento esencialmente literario, mientras Bismarck ha exteriorizado sus sentimientos como político militante, en la forma forzosamente más maciza, de proyectos de ley y discursos parlamentarios. Pero queda el hecho de que ambos, Bismarck y Heine, siempre coinciden en sus juicios sobre determinadas personas, sobre determinados movimientos colectivos, sobre determinadas doctrinas políticas y sobre determinados ideales políticos. Ambos denunciaron la verbosidad hueca de los liberales, y protestaron contra el bizantinismo de los legitimistas. Ambos, con todos sus sarcasmos y desdenes de pesimistas, tenían una fe ciega en el porvenir de Alemania. Y, por fin, Bismarck también, ha sido rechazado y denigrado por todas las entidades partidarias de su país para, más tarde, formar parte integral de un credo con el cual su verdadero carácter no tiene nada que ver.

Estos tres hombres, Richard Wagner, Otto von Bismarck y Heinrich

Digitized by Google

Heine, pertenecen todos a la misma época y a la misma raza. Empezaron a actuar cuando la ideología y la sensibilidad con los cuales tuvieron que contar, ya estaban formadas en cuanto a sus elementos constitutivos, pero cuando estos elementos, por su índole, en cada caso fragmentaria, formaban un conjunto caótico de conceptos irreconciliables. Era este hecho la consecuencia de que, en la evolución moderna alemana, la vida espiritual y la institucional habían seguido, cada una su camino, sin preocuparse mayormente de la otra. De este modo, ambas corrientes habían llegado a un antagonismo invencible. Cada una de ellas estaba fraccionada en un sinnúmero de subcorrientes contradictorias. Al utopismo extravagante de la una correspondía la terca vulgaridad de la otra. Y ambas corrientes andaban degenerando, el idealismo utopístico en fraseología hueca, y el institucionalismo en conceptos, a la vez, anticuados y egoístas. Sin embargo, era necesario construir una nueva realidad por la fusión de todos estos elementos dispersos. Era necesario terminar una época formativa por la creación de una realidad viable. No era admisible abandonar las aspiraciones ideales a un utopismo irremediable, ni la realidad a una vulgaridad desoladora. Era necesario terminar de una vez con esta discrepancia estéril de los factores esenciales de la vida colectiva, tanto en lo espiritual como en lo institucional. Era necesario conservar todos los elementos dinámicos de la evolución anterior y formar una base sólida para la evolución venidera. Era imprescindible concluir la época formativa en la vida de la nación, para echar las bases de la vida futura. Para que la nación y, con ella la civilización europea, pudiesen seguir evolucionando, se tenía que dar a la evolución futura un fundamento sólido en el cual fuesen fusionados todos los elementos de importancia vital, producidos por la época anterior. Se tenía que quitar a estos mismos elementos del pasado la posibilidad de crear nuevas confusiones, dándoles una forma, por el momento, insuperable, para que lo pasado en esta forma definitiva, entrase como elemento dinámico en la elaboración del porvenir.

Esta era la tarea de la generación que ha actuado a mediados del siglo XIX, y con esta tarea han cumplido los tres grandes hombres de los cuales Heine ha sido tachado de cínico incorregible y periodista superficial, Wagner de arrivista y traidor a los ideales de su juventud y Bismarck de « bonapartista » plebiscitario, reaccionario, antidemocrático y enemigo de la civilización europea. Pero los tres han producido obras duraderas, en el significado especial de que han dado una forma definitiva a los problemas de su actualidad y de que, sacando estos problemas del dominio de la contienda político-espiritual, han abierto el camino a la evolución posterior. Por cierto, ninguno de estos tres hombres ha podido ni ha querido hacer lo que sus antecesores habían ideado. Ninguno de ellos ha podido, con sus creaciones, lograr el aplauso de todos. Pero en sus obras, han materializado las aspiraciones ineludibles de las generaciones anteriores, es decir, fuerzas dinámicas de los cuales no era posible prescindir. Obedecieron a

Digitized by Google

corrientes poderosas que era necesario encauzar, para que no hiciesen daño. Han sido, en este sentido, artífices de la « fatalidad » o del « manifiesto destino » de nuestra civilización europea, y han entrado en esta comunidad de los personajes históricos que, forzosamente, han de provocar tantos aplausos como críticas acerbas, pero que existen como factores esenciales de la historia de nuestra civilización europea. Variando y ampliando una frase de Friedrich Engels, ya mencionada, se puede decir de estos tres prohombres que hicieron su obra ni en la forma ni con el método ideado hasta 1848, pero que su obra es la materialización definitiva de esas aspiraciones.

Digitized by Google

CAPÍTULO XVIII

LOS REGIONALES

Carácter general de la literatura regional. — Sus antecedentes. — Immermann. — Mœrike. — Las formas del *Roman* y de la *Novelle*. — Keller. — C. F. Meyer. — Storm. — Anzengruber. — Fontane. — La literatura regional y el movimiento naturalista de 1890.

Heinrich Heine había muerto en 1856, después de una enfermedad que por más de un lustro le había tenido alejado de la participación en la vida activa. En el año de 1858, Richard Wagner había abandonado su refugio en Zurich y se había separado de los compañeros de su jornada revolucionaria; en 1864 había sido llamado a Munich por el rey Luis II de Baviera y había iniciado la lucha por la popularidad y el aprecio general. En 1872 se había radicado en Bayreuth, pero cuando murió, en 1883, no había conquistado sino los aplausos de un grupo restringido de admiradores militantes. Sólo hacia el año de 1890 el *Musikdrama* empezó a gozar en Alemania de una aceptación unánime.

Durante esa época que mide entre los años 1850 y 1890, la literatura alemana, tal como la conocían los contemporáneos, seguía en la misma situación que había reinado durante los decenios anteriores y que había provocado las virulencias satíricas de Heine. Era el tiempo de las mediocridades petulantes y de las reputaciones efímeras. En las historias de la literatura alemana moderna, esos literatos que fueron favorecidos por el apego del gran público, suelen ocupar un espacio considerable. Son autores que, o han expresado problemas de actualidad en forma ruidosa, sensacional, o han remedado en forma igualmente folletinesca, puramente convencional, las terminologías ajadas de un romanticismo superficial y ficticio. Para la historia de la verdadera literatura alemana, la interpretación de esas obras, en realidad, no significaría sino un peso muerto. Y hasta para el gran público de nuestros días, esos autores han muerto definitivamente.

Sin embargo, ha existido en esa época una literatura alemana de verdadera potencia espiritual, una literatura que ha seguido desarrollando, con espíritu de originalidad, las grandes tradiciones del pasado y que, en forma

Digitized by Google

sintética y ecléctica, les ha dado la forma concreta de verdaderas obras de arte. Pero los autores a los cuales se debe esa evolución no han sido reconocidos sino después de 1890. Han vivido retraídos, han producido en el silencio del aislamiento, y, a pesar del profundo dinamismo de sus obras, en la mayoría de los casos, sólo han podido conquistar una gloria póstuma. En 1890, cuando el movimiento naturalista procedió a una revisión radical de todos los valores literarios, esos autores eran desconocidos fuera del estrecho círculo de unos pocos aficionados; y uno de los grandes méritos de ese movimiento naturalista ha sido la reparación de las injusticias que el gran público había cometido contra esos autores que durante la época de 1850 hasta 1890, habían mantenido el sentimiento puro de las letras. Lo habían cultivado en medio de una indiferencia casi general y, aunque en forma tardía, recibieron entonces el desagravio de una celebridad definitiva.

Si la verdadera literatura alemana de la época de 1850 a 1890 era desconocida por los contemporáneos, ese hecho singular era, por lo menos en parte, la consecuencia del género de vida que habían adoptado sus protagonistas. Han sido, casi todos, hombres tranquilos y serenos, que han preferido la vida silenciosa de la provincia al sensacionalismo ficticio que, entonces, se desarrollaba en las capitales alemanas. No buscaban la vinculación con la prensa y hasta huyeron de la notoriedad periodística. Voluntariamente apartados de las nimiedades sensacionales, se aislaban en la paz fecunda de la vida lugareña. En la serenidad de una vida voluntariamente obscura, se consagraban a altos ideales duraderos de arte. Se especializaban en la interpretación de la vida regional alemana y reproducían en sus obras todos los matices que la gran evolución espiritual de la nación había hecho brotar en sus terruños respectivos. Pero lo hacían con un universalismo tan evidente, con una visión tan humana y con una inspiración tan elevada que, a pesar de la índole provincial de sus argumentos, por fin, hubieron de conquistar sólidas reputaciones nacionales. Sus obras, en cuanto a los hechos y los caracteres que describen, tienen un interés geográficamente limitado. En cuanto a su valor literario y a su espíritu, no sólo han conservado la gran tradición literaria nacional alemana, sino que la han ampliado y enriquecido con nuevos matices originales.

Esos autores, radicados, ya en pueblos insignificantes ya en las capitales de algunos estados relativamente pequeños, no sólo han formado un grupo distinto de poetas y novelistas, unido por la identidad de su carácter literario, sino que se han tratado entre ellos, han comprendido la solidaridad intelectual que los ligaba, y han mantenido entre ellos amistades estrechas y relaciones de compañerismo, de modo que sus diarios íntimos y su extensa obra epistolar, editados entre tanto, demuestran la solidaridad de vinculaciones y la comunidad de intereses que reinaron entre ellos. Todos continúan las grandes tradiciones de la evolución literaria iniciada hacia 1770, dando cierta preferencia a las de la llamada segunda escuela alemana ro-

Digitized by Google

mántica. Y, por las costumbres de su vida individual, así como por el carácter de sus argumentos preferidos, pueden ser agrupados bajo la denominación de autores regionales. En algunos casos han podido continuar y ampliar tradiciones literarias regionales anteriores que, debido a la estructura federal de la vida pública alemana, se habían formado de un modo casi vegetativo y que, ordinariamente, respondían a necesidades prácticas de la vida institucional. Por ejemplo, Jeremías Gotthelf (1797-1832), como pastor protestante en Luetzelfluh en el valle suizo de Emmenthal, había ensanchado su obra de moralizador y predicador por una serie de novelas, imbuídas de tendencias pedagógicas y distinguidas por un realismo espontáneo. En Baden, país vecino de Suiza, el prelado evangélico Johann Peter Hebel (1760-1826), como autor de poesías populares escritas en el dialecto de su región y como editor de un anuario destinado al uso de los aldeanos, había realizado una obra educadora del mismo carácter. En Prusia había nacido la tradición de una novela igualmente regional que servía como expresión literaria al espíritu exclusivamente político que predominaba en la vida pública de este estado. Su representante más destacado ha sido Willibald Alexis (1798-1871) que, en su novela *Cabanis* (1832) y otras obras ha dejado cuadros históricos de la vida berlinesa en los siglos anteriores. En muchos casos, esa literatura regional estaba escrita, no en el alemán literario, sino en el dialéctico histórico de las comarcas respectivas, o en un alemán matizado por las influencias de los dialectos que, en gran parte, han tenido y siguen teniendo carácter de idioma literario, así como es especialmente el caso del bajo sajón, el *Plattdeutsch* del noroeste alemán que desde los principios de la vida alemana hasta el día de hoy ha sido empleado por poetas y prosistas de altos méritos.

Los autores regionales adoptaron esas tradiciones literarias del terruño y aprovecharon su técnica, pero les infundieron el espíritu universal, puramente humano, que había sido formado por la gran tradición literaria nacional. Trataron asuntos regionales, escogieron los argumentos de sus obras la vida regional, pero prescindieron de la estrechez de miras, inherente a una literatura que sólo se dirige a un público geográficamente limitado. Expresaron lo que puede llamarse el alma de su terruño con una ideología, sensibilidad y técnica nacionales. Y en muchos casos, sin buscar ni quererlo, obtuvieron una repercusión nacional y una reputación puramente literaria que, debido a esas razones, se difundía paulatinamente.

La primera obra de este género, en el orden cronológico, ha sido la novela *Der Oberhof* (el título es el nombre de una chacra) de Karl Immermann (1795-1840). El autor aun perteneció a la tradición puramente romántica y, como amigo personal de Heine, ha tomado parte en las polémicas literarias de la época. Entre sus contemporáneos ha tenido una sólida reputación de dramaturgo. Pero sus tragedias, hoy, han sido completamente olvidadas. La misma suerte han tenido sus poemas épicos como *Tristan und Isolde* (1841). La novela *Der Oberhof* que ha entrado en el patrimonio

Digitized by Google

literario de la nación, fué escrita como episodio de una novela sumamente extensa, *Epigonen* (1836), en la cual el autor quiso dar un cuadro universal de la situación contemporánea. *Der Oberhof* es una novela puramente regional cuyo tema es la vida aldeana de Westfalia. El autor evita casi completamente los comentarios prolijos y las reflexiones generales sobre los tiempos. Reproduce e interpreta con cariñosa exactitud y con una psicología sutil los caracteres complicados y los incidentes entreverados de la vida aldeana. Casi sin saber ni querer, ha producido una obra, superior por la ausencia de glosas y opiniones que, en la mayoría de los casos, poseen un carácter efímero. Poniendo de relieve los hechos de la vida real, ha creado una novela interesantísima, rebosante de energías vitales.

En la obra de Eduard Mörike (1804-1875) predomina el carácter lírico romántico. Su visión panteísta de la naturaleza, saturada de intensas emociones y expresada en versos sumamente armoniosos, sugestivos, casi no tiene vinculaciones regionales. Sus *Gedichte* (*Poemas*, 1838, primera edición), cuentan entre las obras más perfectas de la poesía moderna alemana. Imbuídas de un humorismo discreto y dotadas de un ritmo hondamente musical, han conquistado, casi en forma silenciosa e imperceptible, un público numeroso y, por las composiciones musicales de Hugo Wolf y otros, han tenido una difusión mayor. En sus *lieder* ha sabido mantener el acento folklórico sin remedar la tradición literaria del género, que entonces ya empezaba a asumir formas convencionales. Su canción *La chica abandonada,* insertada a continuación, ha obtenido una reputación sólida :

Temprano, cuando empiezan los gallos a cantar
y aun quedan estrellitas en nocturno sosiego,
tengo que estar junto al hogar,
tengo que estar para encender el fuego.

Es hermosa la llama con su rojo claror ;
hermoso el crepitante chisporroteo blondo :
y, sin salir de mi dolor
quiero mirar las llamas hasta el fondo.

De repente me acuerdo de todo, de que si
soñar y dormir puedo, tuyo es mi sueño entero :
de que dormí soñando en ti
muchacho tornadizo y embustero.

Y, una por una, entonces, empiezan a caer
mis lágrimas... No sabes todo lo que he llorado :
y, estando así, veo nacer,
el día... Oh, si ya hubiera terminado.

En muchos casos, reina un humorismo melancólicamente romántico en sus versos como en el poema siguiente que, también, es generalmente conocido en Alemania :

Digitized by Google

Gemelas

Somos dos hermanas mellizas, muy bellas,
y son nuestras caras iguales, cual son
iguales dos huevos, como dos estrellas
que tuvieran una reverberación.

Somos dos hermanas mellizas, muy bellas,
son castañas nuestras cabelleras, y
si una sola trenza formamos con ellas,
distinguirlas nunca se podrá entre sí.

Somos dos hermanas mellizas, muy bellas,
cogidas las manos y el traje igual, nos
vamos por el verde prado, y nuestras huellas
son una y cantamos lo mismo las dos.

Somos dos hermanas mellizas, muy bellas;
una y otra hilamos con celo rival
y en la misma rueca; nos dormimos juntas
en un mismo lecho y en sueño igual.

Si: sois dos hermanas mellizas, muy bellas;
pero ya las cosas no eran como son:
por un mismo amado dais vuestras querellas...
Y termina en este punto la canción.

Moerike ha llegado al más alto grado de perfección en sus grandiosos «nocturnos» de inspiración romántica, en los cuales el intenso sentimiento de la naturaleza se hermana con un apasionamiento reconcentrado y casi místico, así como lo demuestra su poema *Medianoche*:

A los campos, la Noche desdeñosa bajó
y en la pared de las montañas los hombros apoyó.
Ya mira el áureo equilibrio del Tiempo dormido y el
sueño de los dos platillos de la balanza en el fiel;
los arroyos, más osados, murmurando se adelantan
y, en el oído, a su buena madre, la Noche, le cantan
las cosas del día
que, hasta hace un momento vivía.

Harta de la viejísima canción
de cuna, la Noche ni la oye ni pone atención.
La Noche maternal, halla que el cielo azul sabe cantar mejor
y, es la ronda fugaz de las Horas, más armonioso trovador:
pero siempre los arroyos conversando se adelantan
y, hasta dormidas, las aguas cantan
las cosas del día
que, hasta hace un momento, vivía (1).

(1) HAAS Y MORI, páginas 104, 110 y 103.

En sus novelas, *Maler Nolten (El pintor Nolten*, 1832) *Mozart auf der Reise nach Prag (El viaje de Mozart a Prag), Das Stuttgarter Hutzelmäennlein (El duende de Stuttgart)* y otras, ha conservado los temas típicos del romanticismo tradicional, es decir, la descripción de la vida artística y el mundo de los espíritus folklóricos, pero les ha dado la precisión concreta de la vida regional y un carácter moderno. Por estas razones es un autor regional como, además, ha sido personalmente vinculado por amistades, en gran parte epistolares, con los protagonistas de ese grupo. Igual como su vida, su reputación literaria ha evolucionado en un ambiente de aislamiento y de individualismo obstinado de modo que, aun hoy, pertenece a la clase de las celebridades silenciosas, casi inadvertidas, pero sumamente sólidas.

El más conocido, el más importante de los autores regionales ha sido Gottfried Keller. Nació el 19 de julio de 1819 en Zurich, de una familia humilde de artesanos en la cual, sin embargo, su padre cultivaba aspiraciones más altas de cultura espiritual y de actuación cívica. Desgraciadamente, murió temprano, y el joven Gottfried fué educado por su madre, una mujer excelente, de carácter valiente, pero de temperamento poco artístico. Ganaba con dificultad la vida para ella y su hijo que se crió en un ambiente de estrechez económica y espiritual, para pronto escandalizar la resignación modesta de su madre cuando quiso hacerse artista pintor. Ha estudiado, primero, en la academia de bellas artes de Munich y, más tarde, en la de Berlín, con el efecto de comprender que no estaba destinado a la carrera de pintor sino a la de poeta y novelista, causando de esta manera una nueva y cruel decepción al espíritu utilitario de su madre. Vuelto a la ciudad natal de Zurich, Keller se halló en una situación económica sumamente precaria, después de haber conocido, ya antes, la miseria y el hambre de muy cerca. Pero sus amigos políticos que acababan de ganar las elecciones cantonales, dieron al joven poeta de reputación incipiente, el puesto de « escribano del estado » que ha desempeñado con gran probidad y eficacia hasta su jubilación. Murió en Zurich el 16 de julio de 1890 cuando ya era reconocido por un grupo de admiradores como uno de los maestros de la novela alemana y cuando su reputación empezaba a extenderse.

Keller está saturado de la tradición literaria alemana, tal como la representaban entonces Goethe, los románticos y Heine ; pero al mismo tiempo, su obra continúa la ya mencionada tradición de un género regional que se había formado especialmente en la Suiza alemana y el sudoeste de Alemania, como en Baden, y que era, en sus principios, una novela aldeana, escrita por pastores de la iglesia protestante, con fines de educación pública moralizadora. Los padres de este género, Jeremías Gotthelf y Johann Peter Hebel, ya han sido mencionados en la primera parte del capítulo presente. De estos precursores, Keller ha aceptado las tendencias didácticas a las cuales él dió un sabor de ciudadanía política, la íntima vinculación con el lenguaje regional y el realismo plástico con el cual, casi exclusivamente, relata

Digitized by Google

escenas y describe personas que ha visto en su ambiente local. Manejando con suma maestría la técnica literaria tal como había sido perfeccionada en la literatura nacional alemana, Keller, con estos nuevos elementos, ha logrado otorgar a su obra este « olor de terruño » del cual, más tarde, e influenciado en gran parte por él, se ha hablado mucho en las letras alemanas.

El realismo y las tendencias políticas liberales, expresadas en las formas intachables del gran arte literario que predomina en toda la obra de Keller. han dado un significado especial a sus poesías líricas. Contienen una magnífica visión de la naturaleza. saturada de pensamientos elevados, y lo que podría llamarse la doctrina de un sentimiento sólido de los ideales y las realidades de la vida pública. Keller, a veces, se vuelve partidario y predica el credo liberal. Pero nunca se pierde en generalizaciones abstractas de carácter utópico ni tampoco en la consideración rutinaria de hechos efímeros, así como lo demuestran los dos poemas insertados a continuación :

Quietud nocturna

Sé bienvenida, oh límpida noche que te engrandeces
cubriendo la campiña aljofarada ;
salud, gloria dorada de las estrellas, que te meces
juguetona, en la cósmica vastitud de la nada.

A mi torno, están mudas montañas ancestrales,
mudas cual mi plegaria nocharniega ;
forjo, tras ellas, lejos, el mar, cuyos cristales
la onda, rotos encima de la playa, despliega.

Oigo un ritmo de flauta, que el aire de occidente
con armonioso afán hacia mí guía ;
pero siento, entre tanto, que en voz baja, en oriente,
tiembla el presentimiento sonrosado del día.

Pienso : quién sabe dónde muere, en este momento,
sobre la tierra, alguna vida humana ;
quién sabe si es, ahora, la hora del nacimiento
del esperado niño, semidiós de mañana.

Mientras en el obscuro valle terrestre impera
la calma de un silencio impenetrable,
percibo que mi vida se exalta y se aligera
y que soy, como el mundo, tranquilo, bueno, amable.

La última pena, el último escarnio, se han perdido
bajo mi corazón y mi conciencia :
es como si el antiguo Dios hubiera venido,
por fin, a revelarme su nombre y su presencia.

Digitized by Google

Fe primaveral

Comparable al perfume de un ramo de violetas,
una fábula hermosa corriendo el mundo va;
parecida a un lamento de amor y ansias inquietas
a todas las horas trota en el mundo siempre anhelosa de ir más allá.

Tal es la cantilena de paz de las naciones
y de dichas eternas para la humanidad;
y de ofrecer que, en una tierra de promisiones,
la Edad Dorada vendrá de nuevo y el espejismo será verdad.

Pueblos y Hombres, unidos tendrán Uno que sea
Rey, Pastor y Dios toda la potencial ducal;
y, en manos de los Vates, ondulará la tea
de los derechos, resplandeciente con vivo fuego providencial.

Y una sola vergüenza y una sola perfidia
habrá, entonces, que nunca se puede perdonar:
la dureza egoísta de la celosa envidia
que, en ese mundo feliz, tan sólo sueño y quimera quiere encontrar.

Y al que hubiere tan bellas esperanzas perdido
o las diera por nulas, malicioso y audaz,
a ese, le aconteciera mejor no haber nacido,
porque ese, en vida, lleva una tumba, la única tumba donde no hay paz (1).

Además de un gran poeta lírico, Keller ha sido uno de los más eminentes maestros de la narración en prosa, en las dos formas que conoce la literatura alemana: el *Roman* y la *Novelle*. Y como se trata, en cuanto a estas dos formas de arte, de una distinción fundamental en la literatura alemana contemporánea, es oportuno dedicarle una breve explicación.

Según la terminología aceptada en las letras alemanas, el *Roman* es el relato complejo de un gran número de acontecimientos los cuales poseen unidad artística por referirse, o a una sola persona, o a un problema general determinado. En el primero de los casos, se trata del *Roman* biográfico, a veces autobiográfico, es decir, de una narración que abarca la vida entera de una personalidad interesante, desde su nacimiento o su juventud hasta su muerte. En el segundo de los casos, el *Roman*, comparable al *roman de mœurs* francés, describe un problema, por ejemplo, sociológico, exponiendo sus diferentes repercusiones en la vida de muchas personas. La *Novelle*, al contrario, se ocupa exclusivamente de una sola ocurrencia, de un incidente en la vida de un hombre, pero que ha sido decisivo para su suerte y que pone de relieve su carácter. Así, por ejemplo, el *Don Quijote*, según la terminología alemana, es un *Roman*, así como lo son todas las novelas picarescas de

(1) HAAS Y MORE, páginas 36 y 42.

Digitized by Google

la literatura española, o *Salammbô* de Flaubert, mientras muchos *romans* franceses, por ejemplo, habrían de ser llamados *Novelle*. Y como esta distinción se hace en la literatura alemana con mucha exactitud, ambos géneros han tenido en ella una evolución individual. Históricamente, el *Roman* alemán, en sus ejemplos más importantes, procede en gran parte de la epopeya medieval que era una novela de caballería en versos, de las influencias ejercidas por la novela picaresca española, manifiestas en la gran novela *Simplizissimus*, y por fin del mismo *Don Quijote* con el cual el público alemán había sido familiarizado por los románticos. Los primeros grandes ejemplos del *Roman* alemán moderno hay que buscarlos en la obra de Goethe. La *Novelle*, por su parte, procede de las colecciones anecdóticas de la edad media y del renacimiento tales como, en la literatura alemana *Los chistes del cura Ameis*, el *Rollwagenbüchlein (Lecturas para el viaje)* de Joerg Wickram, de las colecciones *Schimpf und Ernst* de Pauli, del *Tyll Uhlenspegel*, de los *Lalenburger*, etc., género que en Italia, ha sido desarrollado por Bocaccio y, en Francia, por la reina de Navarra. En todo caso, la distinción entre el *Roman* y la *Novelle* siempre ha sido mantenida con severo rigor en la técnica literaria alemana. Goethe había dado un gran desarrollo también a la *Novelle* y los autores de carácter regional, así como Keller, se han servido preferentemente de la *Novelle*, forma literaria menos extensa y de una composición literaria más arquitectónica que la del *Roman*, ordinariamente de largo aliento épico, enciclopédico y desbordante.

Keller había debutado con el *Roman Der grüne Heinrich* (*Enrique el verde*, es decir, *el juvenil)*, historia de su propia juventud, llena de trágicos sinsabores, publicado en 1854, sin que el público se haya dado cuenta de los méritos de esa obra áspera e intransigente, pero profundamente hermosa. En 1856 publicó un tomo de *Novellen*, *Die Leute von Seldwyla (La gente de Seldwyla)*, una serie de breves relatos llenos de humorismo en los cuales, con fines didácticos, castiga la indisciplina política, la verbosidad ampulosa, y ensalza la rectitud cívica y la industriosidad económica. Absorbido por las obligaciones de su puesto administrativo, enmudeció y se quedó callado hasta el año 1872 cuando publicó sus *Sieben Legenden (Siete Leyendas)*, en las cuales modernizó leyendas medievales de manera que, de nuevo, sirven como tantas prédicas simbólicas de civismo y laboriosidad. En sus *Züricher Novellen (Novelas de Zurich*, 1878) hizo una breve excursión al género de la novela histórica, tan apreciado entonces, pero sin perderse en reconstrucciones artificiales del pasado, volviendo, poco más tarde, a su tema preferido en el *Sinngedicht (El epigrama*, 1882), otra colección de *Novellen*, escritas con un profundo sentimiento de humorismo satírico, y en el *Roman*, *Martín Salander* (1886, llamado según el nombre del personaje principal), obra casi puramente doctrinaria y didáctica, dedicada a la crítica de la política contemporánea, enfocada bajo el punto de vista de la vida de Zurich.

La obra de Keller no carece de ciertas asperezas que, en parte, provienen

Digitized by Google

de sus inclinaciones didácticas y de la obstinación de sus preferencias políticas que son las del partido liberal radical. Pero expone estos conceptos en forma de descripciones sociológicas y no en los términos estériles de una elocuencia política convencional. Sus personajes, aunque representen programas políticos y económicos, no son sombras esquemáticas sino individualidades llenas de verdadera vida. Y, sobre todo, es un gran artista, maestro soberano del verbo, narrador interesante, y posee un hondo sentimiento de indulgencia humana que siempre ha sido la base del verdadero humorismo.

Cerca de Keller vivía Conrad Ferdinand Meyer que había nacido en Zurich el 11 de octubre de 1825 de una antigua y pudiente familia patricia. Murió el 28 de noviembre de 1898. Meyer, a pesar de esta connacionalidad y a pesar de las relaciones algo amistosas que ha tenido con Keller, es una personalidad absolutamente diferente del humorista democrático didáctico y, a veces, rudo, que era el célebre escribano del estado de Zurich. Meyer había sido educado en la forma más esmerada. Hablaba varios idiomas a la perfección. Había viajado mucho y conocía a fondo casi todas las literaturas europeas, habiéndose dedicado especialmente al estudio del renacimiento italiano. Pertenecía al grupo intelectual que se había formado alrededor de Jacob Burckhardt, el célebre historiador de la civilización del renacimiento italiano, del cual también formaba parte el joven profesor de filología clásica Friedrich Nietzsche. Como personalidad literaria, Meyer se distingue, en primer lugar, por la impecabilidad de su forma, por la alta cultura técnica de su verso y prosa, y por la fuerza creadora imponente con la cual ha logrado dar nueva vida a todos los elementos culturales de épocas enteras como a la del renacimiento italiano. Como ya lo indican los títulos, la mayoría de sus *Novellen* tienen a la Italia de esa época como escena (por ejemplo *La tentación del Pescara, Lucrecia Borgia o El casamiento del fraile*, novela por la cual pasa en forma gigantesca la personalidad del Dante). La forma impecable, la pureza de las líneas con las cuales dibuja sus paisajes y sus personalidades, y la nitidez que demuestra en la evocación de la vida intelectual y artística italiana, han sido la causa de que la obra de Meyer, a pesar de componerse exclusivamente del género de la novela histórica, actualmente poco apreciado, ha conservado hasta el día de hoy todo su encanto, como también ha sido causa de que la apreciación de esta obra, desde un principio, haya sido rigurosamente limitada a un público esencialmente intelectual.

Las poesías de Meyer se distinguen por las mismas cualidades altivas como su obra en prosa. Tienen un ritmo de cadencias sobrias, severamente marcadas y sonoras, y una forma de perfección plástica absoluta. Tratan, en gran parte, acontecimientos históricos, evocando con suma maestría el alma de las épocas y civilizaciones pasadas. De este modo es posible darse cuenta del carácter general que lleva la personalidad literaria del autor, por las dos poesías reproducidas en traducción al español, que siguen :

Digitized by Google

Fuente romana

En sutil dardo, el agua sube, se curva musicalmente
y colma la redonda taza de mármol resplandeciente.

Cuando el fondo se vela bajo las ondas en movimiento
va el agua a la segunda taza en un grávido decantamiento.

La segunda — ya rica — se ofrece, entonces a la tercera...
y el agua cae, cae, con persistente gracia viajera.

Y así, cada una obsequia y es obsequiada, perennemente,
con el agua impoluta, mansa y constante de aquella fuente.

Viaje nocturno

Es el viajero un mozo al que su padre
jamás dar pudo auxilio ni consejo;
es el joven Telémaco.
Abstraído
mira el rumbar nocturno de las velas.
Lloran las olas, rotas en la proa,
y va la nave negra, norte a Pilos,
sobre la mar de innumerables voces.
Con la figura de Mentor, Atena,
— hija de Zeus — la de los claros ojos,
acompaña a Telémaco.
En la altura
incontables refulgen las estrellas,
peregrinos radiantes que conocen
la ruta de su viaje.
Alta y magnífica
se alza Palas y dícelo a Telémaco:
— Ven, juntos rezaremos a los Dioses. —
Y levanta sus manos en la sombra,
— como si fuera más mujer que olímpica — :
y Ella Misma recibe las plegarias
que Ella Misma pronuncia por Telémaco (1).

Si Keller y Meyer pertenecen a la franja meridional del territorio alemán, Theodor Woldsen Storm, por sus orígenes, por su vida y por su carácter, es el representante típico del septentrión. Nació el 14 de septiembre de 1817 en Husum, tranquilo pueblo del Schleswig, donde su familia formaba parte del patriciado pudiente lugareño. Probablemente nunca habría abandonado su región natal si no hubiera tomado parte en el movimiento irredentista alemán que, desde el año 1848, sacudía en forma crónica el Schleswig-Holstein y provocó varias revoluciones. Con este motivo tuvo

(1) Haas y Mohr, página 30.

que huir del país natal y buscar asilo en Prusia donde fué nombrado juez. Pero aprovechó la primera oportunidad para volver a su región natal, donde, también, desempeñó de 1867 a 1880 las funciones de juez. Después de la jubilación vivía retirado en una casa solariega, situada en la aldea de Hademarschen, y murió el 4 de julio de 1888.

Storm ha sido uno de los mayores poetas líricos alemanes de su época. Prescindiendo de unas pocas, pero vigorosísimas poesías políticas irredentistas, su tema ha sido el paisaje septentrional y el amor. A « la ciudad incolora, cercana al mar gris », donde nació, ha dedicado estrofas de profunda armonía musical y de cariño ardiente que son familiares aun hoy a todos en Alemania. Sus poesías de amor poseen un singular apasionamiento reconcentrado y una intensidad, aun aumentada por el hecho de que son parcas en palabras, como conviene al temperamento norteño alemán. Pero su fama se basa en sus numerosas *Novellen*, todas dedicadas al paisaje del Schleswig-Holstein y la vida de sus habitantes.

En sus novelas describe la existencia apacible y monótona de esos pueblos, diseminados por la inmensa llanura verde del norte, o situadas en la playa del mar gris que, durante las noches de invierno, ruge y sacude con formidables olas las dunas arenosas. Son comerciantes, navegantes, jurisconsultos, artesanos, que viven allá una vida, aparentemente impasible, pero en realidad muy intensa, como es el carácter de la raza, por sus pasiones tenaces, por la obstinación de su mutismo hermético y por una propensión casi visionaria hacia lo inefable, lo fantástico, lo legendario. Son gente extraordinariamente disciplinada, pero tienen todos el corazón rebelde, y llevan todos dentro de sí algún gran anhelo, algún ensueño de felicidades lejanas. A veces aparecen en este estrecho escenario comediantes ambulantes, y estos bohemios en seguida, se vuelven el centro de aquel afán fantástico e intenso que sueña con la materialización de las imposibilidades. Así la joven hija de un actor se queda en el pueblo donde se vincula con otra extranjera, casada con un capitán de barco trasatlántico, para adaptarse a la vida callada de estos seres, en el fondo, mucho más románticos que los habitantes de otras tierras, más favorecidas por la naturaleza. Se incorpora a la vida monótona que se desarrolla en los pueblos somnolientes, mecidos por el ritmo sonoro de las ondas del mar o los zumbidos musicales del cercano monte tupido; se identifica con las aspiraciones, las simpatías y las pasiones obstinadas de esta raza parca en palabras; acepta una vida en la cual las efímeras realidades diarias casi no se toman en cuenta, pero en la cual la tradición, los muertos y los ensueños mandan con fuerzas, infinitamente superiores a la de los hechos concretos.

Sin embargo, en estos idilios que, por sí mismos, poseen un extraño sabor melancólico, predomina la nota trágica. Los rencores pacientemente acumulados durante decenios estallan en forma violentamente convulsiva; las pasiones, tenazmente fomentadas durante una vida entera, provocan crueldades despiadadas; y sobre todo, la fuerza indómita de la naturaleza,

Digitized by Google

especialmente la del mar, reclama sus víctimas. No hay, en la literatura alemana y quizás en otras, muchas páginas tan intensamente trágicas como, por ejemplo, el final de la *Novelle: Karsten Curator (El escribano público Karsten)*. El escribano público Karsten es un modelo de rectitud y probidad. Pero tiene un hijo que, como empleado en una casa comercial del pueblo natal, ha cometido una defraudación. El padre paga la suma substraída y sacrifica su fortuna entera para salvar el nombre de la familia. El hijo abandona el pueblo al cual, después de un largo período de vida vagabunda, vuelve como borracho para vivir de pequeñas estafas más o menos francas, junto con su pobre mujer, amargando los últimos años de la vida de Karsten. El padre que, con motivo de la conducta de su hijo y de la pérdida de su capital, vive en circunstancias estrechas, entrevé de vez en cuando a su hijo, sentado junto con marineros extranjeros en las tabernas del puerto. Llega una noche tempestuosa de invierno. El mar, impulsado por el huracán, invade el puerto, rompe los muelles y diques, inunda las calles del pueblo. En este momento, el hijo, completamente ebrio, se presenta al padre para pedirle dinero. Karsten contesta, preguntándole por qué abandona a su familia en la hora del peligro. El hijo sale en canoa a la calle ya inundada, pero no llega a su destino. Halla un refugio, agarrándose a un palo en el puerto, donde ordinariamente se amarran buques. Allá, en un sitio donde nadie le puede salvar, se queda, llamando a su padre con las gesticulaciones fantásticas de un hombre ebrio y loco de terror. De vez en cuando, los rayos blancos de la luna iluminan el espectáculo lúgubre y, entonces, Karsten, desde los altos de su casa, puede ver a su hijo, así como de vez en cuando oye sus gritos. Pero finalmente, cuando vuelve la luz de la luna llena por un momento, todos notan que el hombre ha desaparecido del palo. Y en esta misma noche, el escribano público Karsten sufrió un síncope a raíz del cual perdió la razón...

En sus poesías líricas, ya mencionadas, Storm ha expresado los mismos sentimientos de pasión melancólica, de sensibilidad reconcentrada y sutil, así como su profundo amor a la tierra natal. Entre los poemas, reproducidos a continuación, el primero, dedicado por el poeta a la muerte de su esposa, casi es como un capítulo intenso de una novela emocional, mientras los otros demuestran su sensibilidad y su « localismo » :

Muerta

En una existencia dichosa ya entonces no creías ;
no pudiste curarte, a causa de un antiguo dolor ;
por la maternidad, sufriste duramente ; sufrías
duramente la vida : todo, para ti, fué peor.

Yo, a tu lado cumpliendo el último, amoroso deber ;
el Azar, una sola noche te dió, antes de partir,
sólo una noche fugitiva... llegó el amanecer...
— Oh, esposo mío, qué alegría si pudiese vivir.

Digitized by Google

Oyó el esposo tu palabra suave... Y, hasta su oído,
con paulatina dulcedumbre, pudiste deslizar :
— Voy a morir ; por nuestros hijos vela, mi buen marido...
Luego, apenas inteligible : — Deseo descansar.

Y después... nada más... Y nunca volví a escuchar tu voz.
Se cerraron tus ojos... El mundo se hundió en la obscuridad...
En la alcoba se esparció el ritmo del silencio de Dios...
Sollozó el niño... Tú pasaste, rumbo a la eternidad (1).

Mano femenina

No ignoro que las quejas y el reproche
nunca en tus labios hallarán palabras ;
pero el silencio de tu dulce boca
es la elocuencia de tu mano pálida.

Mano en la cual eternicé mis ojos,
su puro trazo del dolor nos habla :
noches de insomnio, que pasó, extendida,
cubriendo un corazón que se apagaba (2).

Nocturno

¿Por qué los alelíes ennoblecen y agrandan su aroma por la noche?
¿Por qué tus dulces labios fulgen más encendidos y rojos por la noche?
¿Por qué, dentro de mi alma, se han extendido tantos indomables deseos
de besar, en la noche, tus labios florecientes y ardientes por la noche? (3).

Recuerdo

« Enterrarás a los que quieres más
y, sin embargo, vivirás, como antes,
bajo el tropel renovador de los instantes. »

No ha mucho, en amistoso círculo, así se concretaron,
en discursos fogosos, las frases elocuentes,
y yo no fuí de los que se callaron ;
en nuestras copas, alzó el vino sus perlas transparentes
y, apresurada, latió la sangre bajo las frentes.

De pronto, en medio del ebrio tumulto de la estancia,
oí un silencio que surgía de una larga distancia.
Aquello fué un milagro... Yo no me equivoqué... Llegó, rendida
mortalmente, una dulce voz, apenas audible,
que me hizo estremecer y que me dijo, con ritmo indefinible :
— «¿Por qué gritas así : no sabes que sigo dormida?» (4).

(1) Haas y More, página 44.
(2) Haas y More, página 46.
(3) Haas y More, página 49.
(4) Haas y More, página 45.

Digitized by Google

Mi pueblo

Gris el mar, gris la playa. En un costado
el pueblo, invernalmente acurrucado.
A los techos, la niebla pesadamente oprime;
sobre el silencio, en torno del poblado,
el mar, monótono, apostrofa y gime.

No hay selva rumorosa. En Primavera
no hay ave a todas horas cancionera.
Sólo el ganso silvestre vuela y grazna durante
las noches de Otoño. En la ribera,
las hierbas mueren bajo el viento errante.

Pero en mi corazón tienes un nido,
oh, pueblo gris, junto a la mar dormido.
La Juventud, eterna de risas y esperanzas,
te cubre con su encanto florecido,
oh, pueblo gris, que junto al mar descansas (1).

Moerike era del Wuerttemberg y su dicción, parca en palabras y llena de alusiones fantásticas, corresponde a la mentalidad de esa región alemana. Del mismo modo, la probidad robusta y la severidad cívica de la vida suiza, han sido expresadas por Keller en su obra típicamente regional. En los versos y las novelas de Storm late el emocionalismo místico y silencioso de las comarcas septentrionales alemanas. Con estos temperamentos serios y reflexionados, el de las regiones de Baviera y Austria, expansivo, alegre, vehemente y movedizo, forma el mayor contraste. En estas comarcas, además, existen fuertes tradiciones de arte regional de pintura y escultura populares. Son los productos de un temperamento comunicativo, familiar y cariñoso que, a veces, hasta llega a ser vocinglero y agresivo, como en los bailes populares con significado dramático, una música popular de accidentados intervalos musicales, coplas que se cantan y se completan con improvisaciones chistosas o satíricas y, por fin en un arte dramático popular, conocido en el mundo entero por sus ramas religiosas como la de Oberammergau. Siempre en movimiento y ordinariamente en ebullición, este temperamento que casi podría compararse con el andaluz, tiene una enorme facilidad de efusión, un arranque familiar y contagioso, un brío irrepresible de buen humor y un sentimentalismo matizado por acentos trágicos.

En la literatura regional alemana, el gran representante de esta sección del país ha sido Ludwig Anzengruber, dramaturgo y novelista de mérito considerable. Ha reunido todos los elementos psicológicos, sociológicos, económicos, religiosos y morales de la tradición que forman el tema del sainete regional bávaro-austriaco y, sin destruir de modo alguno el carácter

(1) Haas y Mohr, página 50.

Digitized by Google

eminentemente popular o folklórico de estos elementos, les ha logrado dar alto valor literario.

Anzengruber nació el 29 de noviembre de 1839 en Viena, de una familia pobre. Fué primero dependiente en un comercio de librería, después actor de una tropa ambulante de provincia y, finalmente, obtuvo un pequeño, pero seguro, empleo como escribiente de policía en su ciudad natal. Murió el 10 de diciembre de 1889, habiendo conquistado una reputación periodística y literaria, hasta entonces puramente local.

La psicología del campesino no solamente se compone de un número relativamente corto de características sino resulta casi idéntica en todas las razas y todos los países. También es un hecho sorprendente que la fisonomía exterior del campesino ofrece en todas las naciones rasgos esenciales que no varían según se puede ver en los cuadros de la pintura. Es que en esa psicología campesina el problema económico, la propiedad del campo, las relaciones entre el propietario y el arrendatario o el peón, la estrechísima vinculación entre la naturaleza y el hombre que vive en ella y depende de ella en cuanto al fruto de sus labores, ocupan el lugar central al cual sólo se agregan, de un lado el problema del amor y la familia, y, del otro lado, los problemas creados por la desconfianza del campesino contra las autoridades civiles y eclesiásticas así como contra el habitante de las ciudades. De este modo, el tema esencial de toda literatura que interpreta la psicología campesina, siempre y en todas partes del mundo ha sido la estructura económica a la cual quedan subordinados todos los problemas de amor o de raza o de religión. En las letras argentinas, por ejemplo, *La gringa* y *Barranca abajo* de Florencio Sánchez así como *Los caranchos de la Florida* o *El inglés de los güesos* de Benito Lynch comprueban este hecho fundamental. Para comprender las obras de este género es necesario, en primer lugar, conocer la situación económico-sociológica de los campesinos interpretados.

En la mayor parte de Alemania y especialmente en la que forma la escena de las obras de Anzengruber, la vida campesina goza de un alto grado de autonomía institucional y moral, aumentada, en cuanto a sus consecuencias psicológicas, por el hecho de que no existe el sistema del arrendamiento y que los propietarios de bienes rurales son una clase pudiente, con una tradición a veces secular, de un temperamento muy independiente, y acostumbrados al gobierno de sus aldeas administradas por alcaldes elegidos por el sufragio del pueblo. Estos « labradores » viven en el campo, no porque lo consideran como una extremidad a la cual estuviesen obligados, sino porque quieren. Tienen fortunas que, según la fertilidad del suelo, muchas veces son considerables. Hay « labradores » en Alemania, cuyas propiedades valen millones de pesos. Viven en amplias casas solariegas que han sido la propiedad de su familia desde tiempos remotos, rodeados por muebles antiguos, productos del arte campesino de hace unos siglos. En estas familias existe la tradición que el hijo mayor se educa en la aldea

Digitized by Google

donde, hace siglos, existen excelentes escuelas, mientras que los hijos menores se envían al colegio de la próxima ciudad, para dedicarse más tarde a estudios universitarios y ejercer la profesión de abogado o médico o para entrar, o en la administración pública o en el clero. En estas partes, la voz *Bauer* que en cierto sentido se tiene que traducir por «labrador», es un título de alta alcurnia campesina y significa ricohombre, instalado en la casa y las fincas de sus antepasados, persona autoritaria, arrogante y enemiga de la gente de la ciudad, temperamento voluntario, que sólo sabe mandar y hasta desafía a las autoridades lugareñas tales como el comisario o el juez o el cura.

Anzengruber describe la vida de este singular ambiente campesino, ocupándose igualmente de las familias de los ricos labradores, de sus capataces y sus peones, de la gente pobre que sólo posee una choza y un poquito de terreno y, finalmente de los vagabundos, los contrabandistas y los «cuatreros». Hace girar la vida de estos personajes alrededor del gran problema de la propiedad rural. El pequeño labrador ambiciona la posición del labrador pudiente y trata conseguirla por intrigas, por falso testimonio en los pleitos judiciales, frecuentes entre campesinos, o por el casamiento de sus hijas con los herederos de grandes propiedades campesinas. El *Bauer*, el ricohombre campesino, se defiende contra sus ataques empleando los mismos recursos, casi todos indirectos, poco francos, fácilmente engañosos. Resulta un enredo indisoluble de intrigas, de hipocresías, de supersticiones y supercherías, en el cual, además, intervienen amoríos, antipatías individuales, rencores de familia, remordimientos fomentados por las creencias religiosas, y, finalmente, violencias personales y asesinatos. Pero, con el temperamento brioso de su región natal, Anzengruber interpreta esta confusión de tendencias y obstinaciones tercas hasta en sus aspectos trágicos, no con una sentimentalidad melancólica, sino con un humorismo a la vez satírico y optimista. Sólo ha escrito comedias y en la última escena de sus obras, como conviene a la ideología del folklore, los malos resultan castigados, mientras los buenos se casan y son felices. Apoyándose en la tradición del drama regional, ejerce una amplia «justicia poética», y facilita a sus espectadores la satisfacción de haber presenciado el castigo cruel de los crímenes secretos, junto con el descubrimiento y la recompensación de los méritos ocultados por la mala voluntad de los pudientes. Acepta, bajo este respecto, la técnica y la filosofía algo simplistas de la tradición dramática popular, pero les inculca, por el arte de su diálogo, por la fuerza creadora con la cual caracteriza sus personajes y por su inagotable *vis cómica*, un mérito literario tan alto que sus obras, escritas en dialecto y en forma naturalista, puramente locales, paulatinamente han conquistado un sitio importante en el repertorio del teatro nacional alemán y que, aun hoy se reestrenan en todas partes del territorio literario alemán.

El rasgo predominante en la obra de Anzengruber es el humorismo brioso que siempre y en todas partes provoca alta hilaridad. Por ejemplo, en su

Digitized by Google

comedia *El remordimiento*, cuenta cómo un rico labrador, enviudado y solitario, es el objeto de las codicias e intrigas de su cuñado pobre. Para obtener la administración de sus bienes, el cuñado recuerda al viejo viudo que, en su juventud, ha cometido un « crimen » y que, como penitencia por sus pecados, debe deshacerse de su fortuna cediéndola a este mismo cuñado. En cuanto al « crimen », consiste en lo siguiente. El viudo, cuando joven, ha tenido relaciones con una sirvienta empleada en su propia casa. Tuvo la intención de casarse con ella, en el caso de que muriera su esposa ya enferma. Pero la muchacha desapareció y nadie nunca supo nada más, ni de ella ni de la hija que tuvo. El cuñado, para impresionar al viudo, le pinta la miseria física y moral en la cual la muchacha y su hija habrán muerto cuando, por una casualidad, se sabe que ella vive. En realidad, la muchacha no ha sido la víctima del joven. Era un personaje vulgarmente ambicioso que quiso conquistar una alta posición social campesina y que, después de fracasada su intriga, lo ha hecho todo para que se la olvide y para que pueda empezar otra. La segunda vez ha tenido más éxito. Ahora está casada con el dueño de una propiedad de tamaño mediano, tiene hijos ya adultos y tiraniza tanto a ellos como al marido. El viudo, acompañado por su cuñado, naturalmente, emprende el viaje para pedir perdón a la que considera como la víctima de sus abominables bajezas ; y nada más grotesco que el primer encuentro entre el viudo, a la vez humilde y sorprendido, y la enérgica matrona, que ni quiere hablar de crímenes o perdones, injuriando al pecador penitente y tirando utensilios de cocina detrás del cuñado que trata de explicarle el asunto con palabras agridulces. La comedia, de este modo, termina en forma alegre y justiciera. La intriga codiciosa del cuñado ha sido deshecha. Al mismo tiempo, se ha encontrado a la hija que la muchacha había tenido y disimulado. El viudo, librado de sus remordimientos, la adopta y los buenos, todos son recompensados.

Hay, sin embargo, un punto débil en la obra de Anzengruber : es su manía de reflexiones filosóficoreligiosas y su anticlericalismo frenético lo que, al punto de vista puramente literario y artístico, es de lamentar. En casi todas sus obras, Anzengruber introduce la personalidad de un peón o, a veces, un vagabundo que, en largos sermones, expone teorías filosóficas de panteísmo, critica a los clericales y urde intrigas dirigidas contra la Iglesia. A veces, estas intrigas se materializan en una acción divertida como en la comedia *Die Kreuzelschreiber (Los que firmaron con una cruz)* ; pero frecuentemente quedan fuera del cuadro sencillo de una psicología campesina, introduciendo reflexiones inaccesibles a este ambiente, o elementos partidarios que no tienen nada que ver con el tema literario de la obra.

A su anticlericalismo militante, Anzengruber había debido su primer éxito ruidoso de dramaturgo. Pero su *Pfarrer von Kirchfeld (El cura de Kirchfeld)* que, en una época de luchas anticlericales en Alemania, obtuvo una gran difusión, es hoy, seguramente, su obra menos popular. En todo caso, el dramaturgo ha conquistado una reputación permanente por la su-

Digitized by Google

perioridad de su técnica teatral, por el naturalismo de sus personajes e intrigas, y por su sano y brioso humorismo optimista. Esta reputación es tan sólida que hasta ha podido resistir a la peligrosa influencia que debía ejercer la cursilería con la cual los innumerables imitadores de Anzengruber han explotado el éxito del maestro. Por las razones expuestas, la interpretación de la vida y psicología campesinas, forzosamente ha de girar alrededor de pocos caracteres e intrigas típicos. De esto se aprovecharon los « dramaturgos » que, con fines comerciales, explotan en todos los países la escena y las tradiciones literarias. Cuando Anzengruber, después de su muerte, había obtenido una consagración nacional de gran dramaturgo, se estrenaron en todas partes comedias con labradores ricos, capataces leales, hermosas y pobres chicas con hijos ilegítimos ; y siempre, después de unas intrigas tan obscuras como infantiles, estas obras terminaban en una felicidad universal, puesta de relieve por bailes regionales, coplas seudopopulares y explicaciones seudofilosóficas pronunciadas por algún « Diógenes » campesino banal. Esta marea cursi ha pasado, dejando sólo huellas en algunos renglones del « arte comercial ». Pero Anzengruber y su obra dramática siguen ocupando el sitio que merecen en el drama literario alemán.

También era austriaco uno de los grandes maestros de la *Novelle* que pertenece a esa época, Adalbert Stifter. Nació el 23 de octubre de 1805 en Oberplan, hoy perteneciente a Checoeslovaquia, y murió en Linz el 28 de enero de 1868. Un sentimiento íntimo de la naturaleza y un humorismo discreto caracterizan su obra, toda hecha de matices y de suavidad. Su temperamento algo contemplativo, la ausencia de emociones violentas, y la finura de sus procedimientos literarios, le han conquistado al correr los años, el aprecio de un público numeroso, pero tranquilo, de lectores poco interesados en el sensacionalismo y la « actualidad » más o menos cinematográfica de las tendencias contemporáneas. Sus aficionados, diseminados por todo el territorio literario alemán, forman una silenciosa y sólida comunidad que, aun en nuestros días, sigue creciendo paulatina y casi imperceptiblemente. Sus paisajes impregnados de una sensualidad suave, sus personajes frecuentemente de carácter obsoleto, sus argumentos apacibles en lo extremo, el arte cariñosamente detallado de sus relatos : todos los elementos de su obra amable le han creado una reputación que, por no ser nada ruidosa, es de una solidez distinguida.

El último de los novelistas mencionados en la nómina insertada a principios de este capítulo, Theodor Fontane, pertenece no sólo al grupo de los autores llamados « regionales », sino también al gran movimiento naturalistasociológico que tuvo que revolucionar y rejuvenecer las letras alemanas hacia el año de 1890. En la primera época de su actuación literaria había adquirido una cierta fama como poeta lírico y autor de baladas regionales, es decir, prusianas ; se dedicó después a la composición de grandes novelas histórico regionales que igualmente se refieren a la tradición del Brandenburgo, cuna del estado de Prusia ; y terminó como autor de no-

Digitized by Google

velas « moralistas » ultramodernas, asociándose con la juventud iconoclasta del naturalismo moderno.

Theodor Fontane nació el 30 de diciembre de 1819 en Neu-Ruppin, pueblo situado en la provincia de Brandenburgo, donde su padre era propietario de una farmacia. Tanto por el lado de su padre como de su madre era descendiente de *huguenots*, es decir, de protestantes franceses que, después de la revocación del edicto de Nantes, en 1685, se habían refugiado fuera de su patria, dirigiéndose a países protestantes y, en número especialmente crecido, al Brandenburgo. Ambos padres de Fontane procedían de provincias que habían sido la escena de sangrientas guerras religiosas; la del padre era la Provence, de modo que la obstinación apasionada de la madre y la exuberancia « tartarinesca » del padre, así como Fontane lo ha contado en sus páginas autobiográficas, se disputaban la influencia sobre la primera educación del poeta incipiente. El joven Fontane cursó los estudios universitarios reglamentarios para entrar como ayudante en una botica de Berlín. Pero ya se había hecho una modesta reputación como poeta lírico, y pronto entró en el periodismo. Siguió las tradiciones políticas de la « colonia francesa » de Berlín, formando parte de la redacción del conocido diario conservador prusiano *La Gazeta de la Cruz*. Fué enviado como corresponsal de ese diario a Londres donde se familiarizó con la célebre literatura escocesa de baladas. Publicó varios tomos de correspondencias sobre sus viajes y de baladas sobre temas escoceses. Volvió, en 1860 a Berlín para seguir en la redacción de *La Gazeta de la Cruz* y se hizo una reputación rigurosamente regional por sus cuatro tomos *Wanderungen durch die Mark Brandenburg (Paseos por la comarca de Brandenburgo* 1861-1882) así como por su novela histórica *Vor dem Sturm (En vísperas de la tormenta*, es decir, de la guerra contra Napoleón I). Por estas obras y por sus numerosas baladas sobre los prohombres de la historia militar prusiana, se había hecho, también en el significado político de la palabra, una sólida reputación de autor regional prusiano, aficionado, además, a la tradición de la novela berlinesa.

Berlín había sido, desde la segunda parte del siglo XVIII, un importantísimo centro literario. Primero, había sido la sede de la literatura racionalista liberal, bajo el reino de Federico II, cuando Lessing era redactor en la *Gazeta de Voss*. Después, varios miembros de las escuelas románticas habían pasado años decisivos de su vida en Berlín. Tieck, Wackenroder, Kleist, Achim von Arnim, Brentano, el joven Heine y E. T. A. Hoffman, han colocado la escena de sus obras novelísticas o periodísticas en Berlín. De todo esto había brotado algo como la tradición intermitente de una novela berlinesa, compuesta de obras características para el ambiente de la capital prusiana. Hoffmann, en sus cuentos fantásticos, había descrito en forma minuciosa la topografía y la vida social berlinesa, inspirándose en la sentimentalidad romántica y la técnica de la novela histórica popularizada por Walter Scott. Un novelista de mérito indiscutible, el ya mencionado Wili-

Digitized by Google

bald Alexis, también *huguenot* de descendencia, había publicado una serie de novelas sobre temas del Brandenburgo que aun hoy se leen mucho. Otros habían recogido esa tradición, así como por ejemplo el novelista Hesekiel. Fontane, siguiendo las huellas de sus antecesores, tuvo que presenciar la rapidísima evolución por la cual la antigua capital del estado de Prusia fué transformada en capital federal alemana. Su última novela berlinesa tradicionalmente regional, *Vor dem Sturm*, había sido publicada en 1878. En el año 1882, publicó la novela o, más exactamente dicho, la *Novelle*, *L'Adultera*, obra de un modernismo radical y tan naturalista que su aparición produjo un escándalo público.

Desde entonces hasta su muerte, que ocurrió el 20 de septiembre de 1898, Fontane se ha considerado no como miembro, pero como afiliado a la joven escuela naturalista. Un cambio profundo de ideas se había preparado lentamente en el autor, antes regional y tradicionalista. Había abandonado su antigua posición en el diario conservador y entró ahora como crítico teatral en *La Gazeta de Voss* para luchar en este diario liberal contra el tradicionalismo literario y en pro del « naturalismo ». Estaba vinculado con el grupo de Gerhart Hauptmann, que pronto fué tachado de « socialista » ; y Fontane, sin identificarse con este credo político-económico, por lo menos profesó conceptos « antiburgueses », en el significado literario de una oposición contra el convencionalismo cursi de la clase media y del naciente ambiente de la industria moderna. Sus *Novellen* y *Romane*, *Irrungen und Wirrungen (Errores y confusiones*, 1888), *Stine (Ernestina*, 1892), *Frau Jenny Treibel (La señora Jenny B. de Treibel*, 1893), *Effi Briest* (1896), *Die Poggenpuhl (La familia de Poggenpuhl*, 1896), y *Der Stechlin (El señor de Stechlin y su castillo del lago Stechlin*, 1899), son todas, sin excepción alguna, obras de crítica social vigorosa y valiente, en las cuales intervienen todas las clases de la sociedad, la antigua nobleza, los nuevos ricos, los intelectuales, la pequeña burguesía y los obreros industriales. En ellas, el autor demuestra sus hondas simpatías humanas, matizadas por un humorismo frecuentemente satírico, para con todas las capas sociales de la capital federal alemana, excepto la de los nuevos ricos.

La más característica, bajo este respecto, es probablemente la novela *La señora B. de Treibel*. En ella cuenta la historia de dos familias y dos generaciones : la del profesor de colegio Wilibald Schmidt que vive apaciblemente, como viudo y soñador intelectual, con su única hija, Corina, y una vieja ama de llaves ; la familia Treibel, compuesta del señor Treibel que está haciendo una fortuna en la industria de los colorantes y de su señora que, como hija de un pequeño almacenero, ha sido la novia del entonces joven estudiante Schmidt, pero que se ha casado con Treibel por razones económicas ; y, por fin, de los dos hijos Treibel. La señora B. de Treibel a la cual Schmidt había dedicado sus poesías de estudiante, ha conservado su antiguo gusto de « lo ideal » y del intelectualismo. En

Digitized by Google

su lujoso *petit hôtel* tiene algo como un salón. Un compositor, amigo de la casa, ha tenido que escribir la música para el *lied*, bastante cursi, en el cual Schmidt, hace unos decenios, se le declaró. Otro amigo de la casa, ex tenor de la Gran Opera, tiene que cantar el *lied*, cada vez cuando Jenny reúne a sus amigos. Y el viejo Schmidt, filósofo, a veces cínico, a veces indulgente, acompaña esta escena consuetudinaria con la invariable observación que su amiga Jenny, hoy como antes, adora los libros de arte, pero prefiere las libretas de cheques. Sin embargo, Corina, la hija del profesor Schmidt, se ha dejado engañar, tanto por el lujo de la casa Treibel como por la sensiblería hipócrita de la señora de Treibel. Tiene fe en las declaraciones grotescas de la corpulenta Jenny que pretende aspirar sólo a la felicidad que brindan el arte y las ciencias, pero nunca el dinero, y que afirma que la riqueza únicamente es una molestia pesada. Corina aspira a casarse con el hijo menor de la familia Treibel, un joven blando que, mandado por la mamá, ha de vestirse de « snob », montar a caballo y esperar el matrimonio rico. Corina logra persuadir a este joven incapaz. Pero inmediatamente interviene la mamá, indignada de la insolencia de estos « muertos de hambre », de la ingratitud de estos « indigentes » que aprovechan las invitaciones a su casa para atentar contra su dinero. Se dirige a su antiguo novio y amigo Schmidt y, en una escena magistral de sátira social, Fontane desarrolla la conversación entre el viejo intelectual irónico y la exaltada mamá que, al final, se tiene que defender contra Corina. Schmidt está completamente de acuerdo con Jenny y apoya sus afirmaciones según las cuales la hija de un intelectual no tiene nada que ver en la casa de un industrial enriquecido. Confiesa que su hija ha hecho prueba de mal gusto. Jenny se va triunfante y el profesor se queda, librado de una angustia. Enciende una nueva pipa y, con una serenidad imperturbable, explica a su hija que ella ha faltado a los preceptos de la cultura y del intelectualismo. Corina comprende y, por fin, se casa con un joven profesor de latín, encargado de una cátedra universitaria y becado para tomar parte en las grandes excavaciones prehistóricas que se inician en Grecia. La señora de Treibel, para concluir pronto con el incidente, casa a su hijo menor con la hermana de la esposa de su hijo mayor, dando su opinión en el sentido de que, en el caso de esta novia, la familia, por lo menos, sabe de quién se trata y cuánto posee. La boda de Corina reúne también a los Treibel y los Schmidt; y cuando las señoras ya se han retirado, Schmidt, colmado de felicidades, después de amplias libaciones, empieza a tutear a cuantos están presentes, para explicarles que ha llegado la hora de cantar su *lied*, dedicado en tiempos pasados a Jenny. Dice al ex tenor: « Ha llegado el momento solemne; tienes que hacerme un favor y cantar el *lied* de Jenny. Lo has acompañado centenares de veces y también hoy serás aún capaz de cantarlo. Además, es mucho menos difícil que lo que escribió Ricardo Wagner. Y nuestro amigo Treibel no lo tomará mal si, en cierto sentido,

Digitized by Google

profanamos el *lied* preferido de su amada esposa. Porque la exhibición de una emoción sagrada es profanación. ¿Tengo razón o no Treibel? Pero tú no me engañas. Un hombre como tú, con esta cara franca y abierta, no puede engañar. » Y cuando el tenor, con exuberancia grotesca, ha cantado el *lied* y cuando ha puesto de relieve todos los defectos de esta producción juvenil, Schmidt agrega : « Bravísimo, hermano ¡ Treibel, nuestra Jenny tiene razón! Hay algo, hay un no sé qué... pero ahí está : es un verdadero *lied*. La poesía lírica siempre tiene algo de misterioso e incomprensible. Al fin y al cabo, yo habría sido más feliz si hubiera seguido esta línea... Lástima que ya se haya ido mi amiga Jenny. Habría querido preguntarle qué es, según ella, la moral. En cuanto a mí, creo que la naturaleza y lo natural son la moral y, además, que son lo principal en la vida. El dinero es una quimera, la ciencia es otra quimera, todo es quimera. ¿No es así, amigo? Bueno, señores, vámonos a casa. »

El profundo escepticismo de Fontane, junto con una simpatía inagotable hacia todos los oprimidos, le hace enemigo no sólo de la insensibilidad convencional y las ambiciones rutinarias, sino también de todo fanatismo doctrinario. Aceptando las realidades sociales y psicológicas de la vida, llega a la conclusión de que, en este mundo, hay que resignarse como filósofo sonriente, para poder vivir sin sufrimientos superfluos y excesivos. Todo es quimera, las satisfacciones que proporciona el dinero tanto como las que facilitan o el rango social o la ciencia. Por cierto, la gente vive para ganar o dinero y distinción social o fama intelectual. Pero el sabio que se ha compenetrado de la vanidad de estos esfuerzos y estos goces, llega a una felicidad serena. La gente le divierte y resulta, ella misma, tanto más divertida cuanto más está empeñada en sus finalidades de ilusos. Y como la mayoría de las gentes es capaz de todas las maldades imaginables para conseguir estos fines, el sabio sólo puede gozar de la bondad de las pocas personas buenas, irritando a los intolerantes por sus indiferencias y sus sarcasmos humanitarios.

Fontane ha expuesto su credo con una amplitud casi doctrinaria en una de sus últimas novelas, *Der Stechlin*, que, hasta cierto punto, se puede considerar como una serie de diálogos filosóficos, reunidos por el hilo tenue de una narración poco accidentada. El viejo « señor de Stechlin » es un filósofo, y la vida le resulta divertida porque el fanatismo y la estupidez de los humanos no le dejan el tiempo para aburrirse. Vive en el Brandenburgo, una de las secciones de Alemania, donde, por razones históricas, existe el latifundio, y lleva la vida tradicional de su casta, la de los propietarios hidalgos que, no saliendo casi nunca de sus propiedades rurales, son o han sido los dueños y jefes políticos de sus respectivos aldeanos.

Pero no profesa las opiniones políticas y sociales de su casta ni las combate. Encuentra que son una de las tantas manifestaciones partidarias de la mentalidad humana, las cuales, en el fondo, todas se valen. « Dubslav de Stechlin —dice Fontane— comandante jubilado del ejército y teniendo

más de sesenta años, era el tipo de la nobleza del Brandenburgo, pero era de temperamento conciliador, un personaje deliciosamente original. y hasta sus defectos se habían vuelto cualidades. Aun poseía esta simpática arrogancia de las familias que « ya antes de los Hohenzollern habían estado en el Brandenburgo », pero cultivaba esta arrogancia en secreto y, cuando le daba expresión, era en forma humorística, tal vez con una ironía dirigida contra sí mismo, porque, según su temperamento personal, solía terminar cada pensamiento con un signo de interrogación. El mejor rasgo de su carácter era un sentimiento de simpatía humanitaria que salía de lo más profundo de su corazón ; y, aunque ordinariamente encontrara que todas las modalidades humanas eran de valor igual, sólo se indignaba contra las demostraciones de petulancia y soberbia. Le gustaba escuchar opiniones expresadas con libertad, y cuanto más pintorescas y extremas, tanto mejor. Nunca le vino la idea que los demás hubiesen de tener las mismas ideas que él. Casi era lo contrario, y escuchar ideas paradójicas era para él una verdadera pasión. « No tengo bastante inteligencia, solía decir, para inventar ideas paradójicas; pero me alegro cuando otros lo hacen : siempre hay algo en ellas que vale la pena. Porque, en realidad, no existen verdades indiscutibles y, además, si existen, son aburridas. » Le gustaba escuchar la charla de otros y charlar él también... Cuando hubo muerto su señora, sintió repugnancia para volver a casarse, medio por una costumbre de orden, y medio por razones estéticas. « Todos — solía decir — creemos más o menos en una resurrección — es decir personalmente, en el fondo, no creía — y si yo me presentara entonces con la una a mi derecha y la otra a mi izquierda, sería realmente un aspecto vergonzoso. »

Llega el período de las elecciones para el Reichstag y los propietarios del distrito proclaman al señor von Stechlin candidato del partido conservador. Acepta la candidatura porque no tiene razones para rechazarla ni tiene fe en ella. No se ocupa de propaganda electoral, y cuando los campesinos eligen al candidato socialista, no se siente descontento, primero, porque el resultado de la elección le ahorra la molestia de trasladarse como diputado a la capital, y, segundo, porque lo uno vale tanto como lo otro. En la noche, después de la terminación del escrutinio y después de haber celebrado su propia derrota con una botella de champagne, el señor de Stechlin vuelve solo a su castillo, en el viejo coche venerable de la estancia, cuando, de repente, el cochero para los caballos y dice :

« — Señor barón, está alguien extendido en el suelo. Creo que es el viejo Tuxen.

« — ¿Tuxen, el viejo borracho que vive en Dietrichshofen?

« — Sí, señor barón. Voy a ver lo que le pasa.

« Y el cochero entregó las riendas a Dubslav, para bajar del pescante y remover el cuerpo de la persona hallada en el camino, diciendo :

« — Pero Tuxen ¿qué estás haciendo aquí? Si no hubiera luna, te habríamos ya matado.

Digitized by Google

« — Sí, sí, dijo el viejo. Pero se pudo notar que estaba casi sin conciencia.

« Entonces, Dubslav también se bajó para colocar al viejo, juntando sus esfuerzos con los del cochero, en el fondo del coche. Estas manipulaciones habían despertado al hombre ebrio quien dijo :

« — No, no, no por acá, en el pescante, sí.

« Lograron levantarlo hasta el pescante donde se quedó quieto sin decir ni una palabra. Porque sentía vergüenza ante el señor barón.

« Este, después de un intervalo, volvió a hablar y dijo :

« — Bueno, dime Tuxen, ¿por qué no puedes dejarte de beber? Te acuestas aquí en el camino cuando ya es la época de las heladas. Una hora más tarde y ya habrías muerto. ¿Estaban todos así?

« — Sí, señor barón, la mayoría.

« — ¿Y todos habéis votado por el candidato liberal?

« — No, señor barón, no hemos votado por el liberal.

« Y sobre eso, Tuxen se calló, buscando con esfuerzos el equilibrio de su cuerpo vacilante.

« — Está bien, pero habla. Ya sabes que yo no me como a la gente. Y en el fondo nada importa. No por el liberal. ¿Por quién entonces?

« — Por el socialista.

« Dubslav se rió.

« — ¿Por el socialista que los berlineses os han enviado? ¿Ya hizo algo por vosotros?

« — No, aun no.

« — Bueno ; y ¿por qué entonces?

« — Sí, pero dicen que hará algo por nosotros, y que quiere mucho a la gente pobre. Y nos darán a cada uno un terreno para cultivar patatas. Y dicen que es mucho más inteligente que los otros candidatos.

« — Eso, por supuesto, que si. Pero su inteligencia de él no es tan grande como lo es vuestra estupidez. Dime ¿es que ya habéis pasado hambre vosotros?

« — No, eso no.

« — Bueno, quizá vendrá ahora.

« — Oh, señor barón, ojalá que no.

« — ¿Quién sabe, Tuxen? Pero aquí estamos en Dietrichshofen. Bájate y ten cuidado de no caerte, cuando los caballos se muevan. Y toma esto, pero no lo gastes hoy, porque para hoy, ya has tomado bastante. Acuéstate en seguida para soñar con el terreno y las patatas. »

El hijo de Dubslav se casa con la hija de un ex diplomático y los dos viejos, en seguida, se hacen amigos a raíz de conceptos igualmente irónicos sobre la política exterior e interior. Mientras los recién casados están haciendo su viaje de bodas, Dubslav cae enfermo y siente su fin próximo. Sabe que su hermana Adelaida, « dómina » del convento aristocrático protestante, situado a pocas leguas de distancia, vendrá para cuidarle, es de-

Digitized by Google

cir, para hacerle discursos de política medio religiosa y de religión medio política. Como tiene un miedo profundo de estas peroraciones y de las presunciones agresivas de su hermana, medita cómo podría defenderse. Encuentra el medio, llamando al castillo a la vieja curandera de la aldea y, junto con ella, su nieta, la hija ilegítima que la hija de la curandera ha tenido en Berlín. Dubslav toma los yuyos de la curandera; y la chica ataviada con una extraña mezcla de vestidos lugareños y de la última moda metropolitana, está a su lado charlando. En esto llega la « dómina ». Empieza a explicar al viejo enfermo :

« — Creo que nunca has sabido arreglar tu vida en forma decente, entiendo tu juventud. Esas son cosas que se saben. Recientemente ahora he leído una estadística.

Dubslav contesta que :

« — Las mujeres no deberían leer estadísticas porque son o demasiado aburridas o demasiado interesantes, y lo último es peor.

Rabiosa, la « dómina » mira alrededor de ella y descubre a la chica :

« — ¿ Quién es esa ?

« — Es Agnés, la nieta de la Busch.

La « dómina » que apenas logra contenerse, pregunta :

« — ¿ Ah, la hija de la Catalina ?

Y Dubslav asiente con la cabeza. Por fin, la « dómina » habla en forma alusiva de que no se conoce al padre de la chica, pero, puesto que Dubslav se interesa tanto por ella... Dubslav escucha con delicias secretas, hasta que la « dómina » protesta contra las medias coloradas que lleva la chica.

« — ¿ Qué tienes contra las medias coloradas ? — pregunta Dubslav con una mirada estudiada de ingenuidad.

« — Son un símbolo, grita la « dómina ».

« — Eso no dice nada — contesta Dubslav —. Todo es símbolo de algo. ¿ De qué son un símbolo ? Ahí está lo importante.

« — Son un símbolo de indecencia y perversión. Aunque te rías o te calles... Son un símbolo de que la sinrazón domina en el mundo y que la separación de las clases sociales desaparece. Y tu, fomentas esta indisciplina. Piensas que eres firme de carácter, pero no es posible, porque estás lleno de caprichos y vanidades. Si te adulan o si aprovechan tus caprichos, omites el cuidado de lo único que importa. Dicen que hoy hay gente que consideran sus humorismos y sus obstinaciones doctrinarias como mucho más importantes que la fe ortodoxa y el credo. Porque se consideran a sí mismos como su propio credo. Pero, créeme, detrás de todo aquello se esconde el tentador y ya sabes adónde llegan los que no resisten a sus tentaciones... por lo menos, aun no lo habrás olvidado.

« — Por supuesto, contesta Dubslav distraído.

« — Y porque eres así como eres — sigue la « dómina » — te gusta que esta perdida lleve, exactamente ya como la Catalina, medias coloradas. Pero

Digitized by Google

yo vuelvo a afirmar que estas medias coloradas son un símbolo, una bandera levantada al aire.

« — Las medias nunca se llevan levantadas al aire.

« — Aun no, por cierto. Pero también eso vendrá. Y esto será la verdadera revolución, la revolución de la moral, lo que ahora llaman « lo último ».

« — Está bien, está bien.

« — Pero tú haces tus giras cuando los otros votan por los liberales o por los socialistas y haces tus discursos y con esto, no eres capaz de hablar en público.

« — Esto es cierto. Pero no he hecho discursos públicos. Me he abstenido.

« — Sí, y haces tus discursos por el rey y la patria y las tradiciones y hablas contra la libertad. No comprendo lo que quieres con « la libertad ». Déjalos con su estúpida « libertad » ¿Qué es « libertad » ? Libertad no es nada, libertad es cuando aquellos se reúnen, toman cerveza y fundan un diario. Tú sabes que ni los diputados liberales ni los socialistas nos harán daño. Pero cuando la vieja Busch y sus nietos, porque hasta entonces Catalina ya tendrá varios chicos, cuando estos llevarán zapatos de charol y medias coloradas como si tuviesen el derecho de vestir así, entonces todo se acabó. La libertad, te lo repito otra vez, no importa mucho; pero las medias coloradas, sí. Y en ti no tengo la menor confianza y en la Catalina tampoco, aunque ya hayan pasado algunos años, por cierto.

« — Digamos, posiblemente.

« — Te conozco. No hagas chistes para cambiar de conversación, según tu costumbre. Pero nuestro convento está cercano y nosotras estamos enteradas.

« — Claro, porque tenéis a vuestro administrador.

« — ¡ Cállate y no hables mal de este hombre ! »

Y en esto, la conversación terminó; pero la misma tarde, Adelaida se despidió de su hermano y volvió al convento, de modo que Dubslav, rodeado por su viejo mucamo y la « chica de las medias coloradas », pudo, por lo menos, morir en paz.

A este grupo de los autores « regionales » pertenecen, aunque en forma indirecta, el novelista Fritz Reuter y el poeta lírico Claus Groth que han escrito sus obras, no en alemán sino en el dialecto bajosajón, lengua literaria que tiene tradiciones seculares, pero que nunca ha dejado de mantener estrechísimas vinculaciones con la literatura y la lengua alemanas. Ambos, Fritz Reuter y Claus Groth, sólo conocen los temas de su terruño y tratan el bajosajón absolutamente como idioma independiente literario, hasta tal punto que, por ejemplo, en las novelas de Reuter, la gente que habla alemán, el *hochdeutsch*, es citada como usando otro idioma. Hay que agregar que la literatura en bajosajón, muy cultivada aun hoy por varias socieda-

Digitized by Google

des literarias y representada por autores de mérito, no tiene tendencia institucional partidaria y que ni hay que pensar en problemas de autonomías o regionalismos políticos. Es un movimiento puramente literario e intelectual y, entre las obras que pertenecen a esta literatura regional, las de Reuter y Groth han logrado una repercusión literaria nacional.

Para la literatura alemana la época de los autores « regionales » ha tenido una importancia especial. Como la mayoría de las obras pertenecientes a esta época, tiene un carácter mucho más literario que ideológico, y como sus autores siguen las tradiciones de las generaciones anteriores, en cuanto eran literarias, estas obras han penetrado con suma facilidad en el público de todas las clases. Han contribuído mucho a la difusión de los conceptos artísticos, formulados por la literatura nacional anterior, y que habían sido expuestos en escritos desdeñosamente esotéricos, a menudo poco accesibles al gran público, sobrecargados con especulaciones filosóficas y programas utópicos. La literatura regional, de este modo, ha contribuído en alto grado a la popularización de la verdadera literatura en Alemania, a mantener el interés en los problemas artísticos y a eliminar las malas tradiciones de una literatura vulgar que, antes, disputaba los favores del público a las grandes obras de Goethe, de Hoelderlin, de Novalis, de Kleist, de Hebbel y de tantos otros.

Además, la época regional ha enriquecido la literatura y hasta el idioma alemán, creando un gran número de caracteres y de situaciones regionales, desarrollando temas que, antes, sólo tenían interés local, y ensanchando el vocabulario literario con un sinnúmero de voces sobre los fenómenos de la naturaleza, en las altas montañas, en las playas del mar, en los campos y en las faenas de la vida rural.

Sin embargo, las obras de la época regional eran poco conocidas en su tiempo. Faltaba el movimiento naturalista de 1890 para darles mayor difusión, así como también las grandes obras de los períodos « clásico » y « romántico », sólo a consecuencias de este movimiento naturalista, han conquistado la apreciación universal del público alemán. El movimiento naturalista, en Alemania, significaba la lucha contra el convencionalismo superficial y contra una literatura artificial la que, hoy, está completamente olvidada. Recibió sus primeros impulsos del naturalismo francés, pero se dejó influenciar aun más profundamente por Henrik Ibsen y terminó por la restauración de las verdaderas tradiciones literarias alemanas, olvidadas durante algún tiempo, y por la resurrección de la gran literatura nacional, substituída en el favor del público, de manera pasajera, por unas celebridades efímeras de poco peso literario.

Digitized by Google

CUARTA PARTE

EL PERÍODO ACTUAL

CAPÍTULO XIX

FRIEDRICH NIETZSCHE

La vida de Nietzsche. — Su amistad con Richard Wagner. — *El nacimiento de la tragedia.* — La ruptura con Wagner; sus causas. — Las ideologías de Hoelderlin y Novalis. — Sociología analítica y positivista. — La política interior y exterior de los países civilizados. — La doctrina del héroe. — El carácter del « superhombre ». — Afirmación o negación de la vida. — *Zarathustra.* — Las poesías de Nietzsche.

Los grandes « artistas » cuya admirable obra de síntesis ecléctica ha sido analizada en los últimos capítulos, habían creado una nueva Alemania. La nación había recobrado, aunque en forma trunca, su antigua unidad política. La vida pública, animada por los efectos del sufragio universal, se desarrollaba feliz y triunfante. La evolución económica progresaba a pasos de gigante y se difundía un bienestar material estupendo. Además, Alemania tenía la satisfacción de saberse poseedora de inmensas riquezas espirituales, acumuladas por las generaciones anteriores. En la vida científica y universitaria abundaban las personalidades de fama mundial, tales como Mommsen, Helmholtz, Haeckel y muchos otros. La filosofía de Schopenhauer había vuelto a reafirmar la primacía de la estirpe en los dominios de la especulación abstracta. La vida literaria hacía gala de las formas e ideas tradicionales y las reproducía con un espíritu de amenidad complacida. El *lied*, perfeccionado por Heine, era cultivado por una pléyade de cantores amables e industriosos. En la escena imperaba un seudoclasicismo engreído, que pretendía perpetuar las nobles tradiciones de Schiller. Bajo el impulso de la flamante vida metropolitana, de origen reciente, se había formado una literatura de actualidad social que, como novela políticosensacional o como comedia elegante, engalanaba la fugacidad de las emociones efímeras con el donaire de sus gracias folletinescas. Entre tanto, el arte vehemente del imperioso mago de Bayreuth seguía fascinando los espíritus inquietos con sus acentos de majestuosa grandiosidad.

Había llegado, por fin, la edad milenaria con la cual habían soñado los

Digitized by Google

humildes y enigmáticos pensadores que, a fines del siglo xviii y a principios del siglo xix, elaboraron sus sistemas utópicos de felicidades ilusas. Pero las gentes, entre tanto, se habían vuelto cuerdas. No vivían más en el aislamiento angustioso de la cavilación espiritual. Habían creado un paraíso tangible, todo hecho de bienestar material y de satisfacción complacida. Estaban en plena cosecha y recogían el fruto de las labores que sus padres habían desempeñado a costa de su sangre y sudor, durante largos años de industriosa miseria y penuria.

Sin embargo, cuando la juventud que había nacido bajo esas condiciones halagüeñas llegó a la madurez, se inspiró otra vez en el profundo anhelo de una renovación enciclopédica de todos los valores espirituales e institucionales. Estalló, hacia el año de 1890, un gran movimiento general que, en cuanto a los valores literarios, asumió la forma del naturalismo. Los jóvenes dramaturgos de la época se agitaban en ruidosas batallas teatrales, dirigidas contra el carácter convencional de las letras oficiales. Y al mismo tiempo sonó por primera vez el nombre de un pensador desconocido del cual sólo se supo que, durante varios años había predicado en el desierto, y que, mortalmente enfermo, seguía existiendo en medio de las tinieblas de una demencia incurable. Era Friedrich Nietzsche.

La doctrina de Nietzsche tuvo, entonces, una celebridad efímera y esencialmente equivocada. Por ejemplo, los aficionados a lo que llamaron el « anarquismo literario y aristocrático », solían citar al gran pensador, sin saber que nunca había sido ni folletinesco ni « anarquista ». Pocos años más tarde, la moda había pasado y el nombre de Nietzsche había vuelto al olvido. Pero el movimiento wagneriano, otra vez, dirigió la atención pública hacia quien había sido, primero, el discípulo predilecto y, después, el peor adversario del maestro. Entre tanto, la juventud estudiosa seguía leyendo las obras de Nietzsche. Unos veinte años más tarde, los jóvenes filósofos, llegados a la situación de catedráticos y escritores científicos reconocidos, confesaron en alta voz su admiración por las ideas metodológicas, psicológicas y epistemológicas, difundidas en la vasta obra de Nietzsche. En la actualidad, habrá muy pocos filósofos sistemáticos que, en una forma u otra, no hayan sido influenciados por su doctrina.

De este modo, Nietzsche ocupa un importantísimo lugar en las historias de la música y la filosofía modernas. Pero es, además, una de las más grandes figuras literarias de la época actual. Ha sido un poeta lírico de primer orden, aunque el número de sus poemas es limitado. Ha sido uno de los más grandes maestros y artistas de la prosa alemana. Y, por fin, por su actitud general, por su crítica de la vida contemporánea, por las ideas morales, sociales y artísticas que ha removido, ha sido una de las potencias dinámicas decisivas de la actualidad, de modo que su personalidad multilateral ha de ser analizada detenidamente, también en la presente historia de la literatura alemana moderna.

Friedrich Nietzsche nació el 15 de octubre de 1844 en el pueblo Roecken,

Digitized by Google

cerca de Leipzig, donde su padre era pastor evangélico. En 1869, a la edad de sólo veinticinco años, y antes de haberse doctorado, fué llamado como profesor titular de filología clásica a la Universidad de Basilea. Debutó en la enseñanza académica con una brillantísima conferencia inaugural sobre «Homero y la filología clásica». En el año de 1879 tuvo que jubilarse porque el estado de su salud no le permitía más el ejercicio de las funciones universitarias. Vivía como solitario en Suiza, peregrinando de un hotel a otro, visitando el norte de Italia y la costa mediterránea francesa, pasando largas temporadas en el Engadino. En 1889, cuando se halló en Torino, su sobreexcitación nerviosa se transformó en enfermedad mental abierta. Fué trasladado a un sanatorio en Jena, donde se comprobó que su caso era incurable. Pasó entonces una vida apagada, con brevísimos intervalos lúcidos, en casa de su madre, donde murió el 25 de agosto de 1900.

Nietzsche era, en primer lugar y ante todo, un gran conocedor y admirador de la civilización griega. Con él, la íntima vinculación de la tradición alemana con la antigüedad griega vuelve a ocupar el sitio central. Nietzsche, quizá sin poder darse cuenta del hecho, ha sido, en realidad, el continuador de la obra de Hoelderlin con el cual, tanto en su vida individual como en sus ideas sobre la civilización y en sus conceptos estéticos, ofrece paralelos singularmente sorprendentes. Hoelderlin, a pesar de disponer de un material arqueológico y anticuario incompleto, ya había notado que, en la civilización griega existe, al lado de la conocidísima tradición de alegría y armonía, una formidable corriente trágica, mística, orgiástica y de agudísima espiritualidad. Hoelderlin había estudiado los representantes de esta tradición, los pensadores y poetas hoy llamados órficos, tales como Píndaro y Empédocles. Había entrevisto la importancia de los misterios de Eleusis y del culto de Dionisos en la formación de la tragedia griega. Además, ya había señalado el hecho de que la tragedia griega no había sido una obra meramente literaria, sino que había servido para la glorificación artística de los mitos nacionales, es decir, para funciones religiosas y místicas. Y, basándose en estos descubrimientos, Hoelderlin, en los últimos años de su labor literaria, había formulado el programa de un arte alemán, paralelo al arte griego, en el cual los grandes mitos de la humanidad y de la raza sirviesen para celebrar, en forma de nueva religión, el culto artísticomístico de la verdadera evolución metafísica, manifestada en la vida de los «héroes».

Estas ideas, transformadas por la evolución posterior y ampliadas por los pensamientos estéticos de Novalis y las doctrinas filosóficas de Schopenhauer, habían sido recogidas por Richard Wagner, que había basado en ellas el concepto de su *Drama musical*. Como ha sido expuesto en el capítulo correspondiente anterior, Wagner, impulsado por el afán «artístico» del hombre de teatro y con el deseo de conquistar la dictadura espiritual sobre las masas, durante la primera parte de su vida, había tenido la intención de poner su «arte del porvenir» a la disposición del «estado del porvenir» que

Digitized by Google

hubiera de nacer de la revolución mundial, esperada para el año 1852. Fracasadas esas ilusiones, Wagner había transformado el significado simbólico del « oro del Rin » y se había convertido, primero, al nihilismo filosófico de Schopenhauer, y, después, al misticismo religioso. Había creado una obra magnífica de carácter sintético y ecléctico y, después de haber pasado los años de 1859 a 1864 en Venecia, Lucerna, París y Viena, había sido llamado, en 1864, a Munich por el joven rey Luis II de Baviera. Por primera vez tuvo la oportunidad de materializar en la escena sus ensueños de artista. Hasta entonces había publicado, durante su primera época, las óperas *Die Feen (Las sílfides,* 1833) y *Das Liebesverbot (La prohibición del amor,* 1836) y, durante la época de transición a su estilo definitivo, *Rienzi* (1842), *Der fliegende Holländer (El buque fantasma,* 1843), *Tannhäuser* (1845) así como *Lohengrin* (1850). Dió entonces a la publicidad su magnífico *Tristán e Isolda* (1865), obra en la cual el drama musical ya está subordinado a las ideologías místicosensuales de Novalis. Durante los años de 1866 a 1872, pasados en el retraimiento fecundo de Tribschen cerca de Lucerna, terminó *Die Meistersinger von Nuernberg (Los maestros cantores,* 1868) y las primeras partes de la celebérrima tetralogía *Der Ring des Nibelungen (El anillo del Nibelungo,* 1869-1876). En 1872 se instaló en Bayreuth donde construyó el edificio teatral, destinado exclusivamente al estreno de sus obras, y que según las intenciones del maestro, hubiera tenido que ocupar un sitio igual a los lugares olímpicos en la antigua Grecia. Después de haber publicado, en 1882, su última creación, *Parsifal*, de inspiración hondamente mística, Wagner murió el 13 de febrero de 1883 en Venecia, donde habitaba uno de los suntuosos y hermosísimos palacios de estilo medio oriental.

Nietzsche había conocido a Wagner cuando el compositor estaba a punto de conquistar la celebridad. Se había vinculado en estrecha amistad con el maestro durante los años de Tribschen. Era entonces, discípulo filosófico de Schopenhauer y un aficionado entusiasta de la música, como que ha compuesto también algunas obras musicales que no carecen de verdadero mérito. Era un conocedor profundo de la antigüedad griega. Había combinado todas esas doctrinas filosóficomusicales con el concepto dionisíaco de los órficos y del teatro griego y había expresado su credo en un libro celebrado entre los wagnerianos: *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus (El nacimiento de la tragedia o la civilización griega y el pesimismo,* 1871). Soñaba entonces con « un renacimiento de la civilización helénica en la alemana » que se materializara en la obra de Richard Wagner. Este ensayo filológicoestético, ha sido calificado más tarde, por el mismo autor, como « un libro imposible ». Dijo, en 1886, que era « un libro juvenil, lleno del valor y la melancolía de la adolescencia, de un temperamento independiente, áspero, aun cuando parece aceptar y venerar una autoridad », un libro « lleno de aspiraciones y confusiones ». Su importancia reside, siempre según la crítica que Nietzsche formulara en 1886, en

Digitized by Google

dos conceptos fundamentales. Primero, plantea el problema: «¿Qué significa en la civilización griega la corriente dionisíaca?», es decir, el problema básico de cuya comprensión depende toda interpretación exacta de la vida griega. Y, en segundo lugar, afirma, que la vida humana sólo vale en cuanto es una materialización de la belleza y tiene valor artístico: «El arte y no la moral constituye la esencia de la actuación metafísica del hombre. y la existencia del universo sólo tiene su justificación como fenómeno estético.»

Mientras Richard Wagner estaba evolucionando hacia el misticismo cristiano de Novalis, Friedrich Nietzsche, en esta obra, destinada a la glorificación del arte wagneriano, expresó con suma claridad una ideología contraria, expuesta por el gran antagonista «laico» de Novalis, Hoelderlin. Más tarde, Nietzsche se ha dado cuenta de la situación espiritual en la cual se hallaron respectivamente, en esa época de su vida, el maestro y el discípulo. Dijo: «Yo, en un principio, había interpretado la música de Wagner como la expresión de un dinamismo dionisíaco del alma, como una fuerza primitiva vital, acumulada desde hacía edades enteras, y que, en esa música, se manifestara indiferente a la posibilidad de que todo lo que se apodara civilización, fuera quebrantado por ella. Se comprende mi error, y se comprende, igualmente, qué era lo que había atribuído a Wagner y a Schopenhauer: les había substituído mi propio Yo.» Y, en otro lugar, agrega: «Una persona dotada de un sentido psicológico agudo, comprenderá que lo que he creído oír, escuchando la música de Wagner, no tiene nada que ver con el verdadero Wagner; que, si entonces, yo interpretaba una música dionisíaca, sólo interpretaba, en realidad, mis propias impresiones, y que, instintivamente, tuve que traducir y transponer todo al lenguaje espiritual que yo llevaba dentro de mí.»

Sin embargo, Nietzsche no había estado equivocado por completo. Wagner, entonces, se hallaba aún en un período de transición. No había todavía abandonado el credo de una evolución puramente humana, laica, tal como Hoelderlin lo había expuesto en su dogma de la civilización y del «culto de los héroes». Sólo estaba a punto de abandonarlo. Al mismo paso como esa conversión del maestro hiciera progresos, el discípulo tuvo que darse cuenta de que se abría entre los dos un abismo, y que se ensanchaba la distancia que los separaba. Wagner era un «artista», es decir, no se inspiraba en doctrinas metafísicas, sino en el anhelo de crear obras eficientes, impresionantes, imperiosamente conquistadoras. Procedía según el método de la síntesis ecléctica, como lo ha expuesto Heine, «separando las ideas, los sentimientos y las visiones del alma que las produce» y «dándoles una exteriorización de formas plásticas». Nietzsche, al contrario, era, según la fórmula de Heine, un «bacante ideológico que sigue, en una sagrada borrachera y con pasos vacilantes, a su Dios». Cuando Wagner había rechazado hasta los últimos restos de la doctrina ideológica de la civilización progresiva, cuando se había adherido, no al «culto de los heroes»,

Digitized by Google

sino a la negación de la vida humana. entonces Nietzsche se rebeló. Reafirmó sus fueros de doctrinario ideológico y procedió con la parcialidad de un admirador desilusionado y con una agudeza cruel de psicólogo profundo, al análisis del arte primitivamente producido por Wagner. Desenmarañó los hilos entreverados de la síntesis ecléctica que constituye la esencia de la obra « artística » del maestro. Describió en forma sutil y minuciosa todo el proceso de la conversión de Wagner y los motivos que la habían provocado. Y lo hizo, por ejemplo, en el análisis que sigue :

« Wagner, durante la primera parte de su vida, había creído en la revolución, con el mismo ardor del cual sólo un francés sería capaz. La estaba buscando en las runas y la escritura del mito ; creyó haber descubierto que Siegfried era el revolucionario típico. ¿ De dónde vienen todas las desgracias en el mundo ? pregunta Wagner. Y contesta igual como todos los doctrinarios de la revolución : de los « viejos convenios ». Esto significa en alemán : de las costumbres, leyes, normas de moralidad, de las instituciones, en fin, de todo lo que sirve como base a la vieja sociedad. ¿ Cómo pueden ser eliminadas esas desgracias ? ¿ Cómo puede ser eliminada esa vieja sociedad ? Unicamente si se declara la guerra a « los convenios », es decir, a la tradición y las normas morales. Eso lo hace Siegfried. Inicia su actuación desde temprano, muy temprano ; su mismo origen ya es una declaración de guerra contra la moral tradicional : proviene de un adulterio, nace de un incesto... Ese rasgo radical pertenece, no al mito, sino a Wagner ; en ese punto Wagner ha rectificado el mito... Siegfried sigue igual como empezó : obedece sólo a sus primeros impulsos, derrumba todas las tradiciones, elimina la veneración, el miedo. Todo cuanto le irrita, lo asesina. Acecha, sin respeto alguno, a todas las viejas divinidades. Su empresa principal es la emancipación de la mujer. « Para redimir a Bruenhilda »... Siegfried y Bruenhilda : el sacramento del amor libre ; los principios de la edad de oro ; el crepúsculo de las normas de la vieja moralidad, la desgracia ha sido abolida... La nave de Wagner seguía alegre durante largo tiempo este rumbo. No cabe duda, Wagner estaba buscando su más alta meta personal. ¿ Qué ocurrió ? Una desgracia ; la nave encalló ; Wagner estaba reducido a la impotencia. Encalló en la filosofía de Schopenhauer ; encalló en una ideología contraria. ¿ Qué es lo que Wagner había puesto en música ? El optimismo. Y Wagner sintió vergüenza ; porque, además, era un optimismo que había sido apodado por Schopenhauer en forma ominosa, llamándolo « optimismo impío ». Sintió dos veces vergüenza. Reflexionó durante un largo tiempo, pero su situación era desesperada... Por fin, divisó una solución : la roca en la cual había encallado... ¿ Si la interpretara como la verdadera meta de su jornada ? ¿ Como su propia intención oculta, como su verdadera finalidad ? También podía decir que su meta había sido esa roca y que su intención había sido encallar... Y tradujo el *Anillo* al lenguaje de Schopenhauer. Todo, en este mundo, tiene un fin miserable, todo se derrumba, el nuevo mundo es tan horrible como el

Digitized by Google

viejo : la antigua Nada, la Circe de las Indias, le hace señales... Bruenhilda que, según su intención primitiva, tenía que despedirse con un himno dedicado al amor libre, que tenía que dar al mundo el consuelo de la utopía socialista en la cual « todo estará bien », Bruenhilda, ahora recibe otro encargo. Primero, ha de estudiar a Schopenhauer, ha de traducir en versos el capítulo cuarto de *El mundo como voluntad y representación*... Hablando en serio, eso era una redención. Wagner debe a la filosofía de Schopenhauer una inmensa gratitud. Sólo el filósofo de la *décadence* restituyó al artista de la *décadence* su verdadero temperamento. »

Para comprender la crueldad irónica de esta denuncia es necesario tomar en cuenta el hecho de que Nietzsche, aun después de haberse separado de Wagner, seguía amándole y admirando su música, especialmente en sus páginas heroicas como, por ejemplo, el « Idilio de Siegfried ». En el fondo, para Nietzsche, Wagner siempre ha seguido siendo « el músico » por antonomasia. Dijo en una de sus últimas publicaciones : « En este lugar en el cual hablo de lo que en mi vida me ha facilitado desahogo, tengo que decir una palabra para expresar mi gratitud hacia lo que me ha proporcionado el alivio más profundo y cordial. Es, sin duda alguna, la íntima vinculación con Richard Wagner. Estaría dispuesto a vender barato el resto de mis relaciones personales ; pero, por ningún precio en el mundo, abandonaría los días que he pasado en Tribschen, días de melancolía, de alegría, de incidencias sublimes, de momentos profundos. » Y, como antagonista decidido de Wagner, en su obra *Allende lo bueno y lo malo (Jenseits von Gut und Boese*, 1885-1886), Nietzsche escribió el siguiente panegírico sobre el arte de Wagner : « He vuelto a escuchar la obertura de los *Maestros cantores* de Wagner, y otra vez ha sido para mí un estreno : es este un arte magnífico, sobrecargado, grave y tardío, un arte que es orgulloso porque su autor supuso que, para su comprensión, dos siglos de música seguirían como factor eficazmente dinámico ; honra a los alemanes el hecho de que este orgullo no resultó equivocado. ¡Qué fuerzas y qué sabor, cuántas épocas del año, y cuántos paisajes de todas las zonas, han sido encerrados en este arte ! A veces nos impresiona como venerablemente antiguo, a veces como extraño, áspero y demasiado joven ; es, igualmente, arbitrario y ostentosamente convencional ; es, muchas veces, socarrón, y, más frecuentemente aun, macizo y rudo ; posee ardor y coraje, y, a la vez, el exterior amarillento, arrugado, como frutas que maduran con atraso. Se expande con ancha plenitud, y, de repente, surge un momento inexplicable de vacilación como si fuera una hendidura que se abre entre la causa y el efecto, una opresión que nos hace soñar, casi una pesadilla ; pero, otra vez, la corriente anterior vuelve, se ensancha y se amplía, llena de satisfacciones, de una multiplicidad de satisfacciones, de una felicidad antigua y nueva, en la cual, por cierto, está inclusa la sensación del autor que es orgulloso de su propio Yo, que no esconde este orgullo, que está enterado, igual como el espectador, sobre la técnica magistral de la obra,

Digitized by Google

una técnica recién adquirida y aun no comprobada, así como evidentemente nos hace comprender.»

Eran los elementos heroicos de la obra de Wagner que habían entusiasmado al joven profesor de filología clásica y, como él mismo lo ha explicado más tarde en su *Ensayo de una autocrítica*, escrito en 1886, el libro sobre *El nacimiento de la tragedia*, era una extraña mezcla de pesimismo romántico y de optimismo heroico. En este *Ensayo*, Nietzsche ha reproducido el siguiente pasaje de su libro en el cual se vuelve manifiesta la mezcla de elementos heterogéneos y, a la vez, el pensamiento fundamental, que era esencialmente «heroico»: «Imaginémonos una juventud, una generación que se acerca a la madurez, que posee esa intrepidez de las miradas, esa inclinación heroica hacia lo gigantesco; imaginémonos esos vencedores de dragones que, con pasos de valientes, marchan hacia adelante, volviendo las espaldas a todas las debilidades de las doctrinas optimistas, para vivir esforzadamente en la plenitud de la vida: ¿no sería, entonces, necesario que esos hombres de carácter trágico, educándose a sí mismos para la comprensión de la seriedad y los terrores, anhelaran un arte nuevo, el arte del consuelo metafísico?»

Pero ya es necesario interpretar ese libro sobre *El nacimiento de la tragedia*, para aclarar el significado de los conceptos del héroe, del espíritu dionisíaco y de la civilización griega, enunciados por el joven Nietzsche.

La evolución del arte y sus manifestaciones — así explica en este libro — obedecen a las dos modalidades fundamentales, de las cuales el hombre dispone para exteriorizar su vida interior, la apolínea y la dionisíaca, como las llamamos, porque la civilización griega las ha desarrollado en su forma más perfecta. El arte apolíneo se basa en la clara visión de las cosas, reproducidas en el ensueño, de las formas autónomas de seres extraños a nuestro Yo, y culmina en la escultura; el arte dionisíaco se basa en el éxtasis, la emoción, las pasiones, y culmina en la música, es decir, el canto y la coreografía. Todas las razas del mundo conocen estas dos formas de la creación artística; pero sólo los griegos han logrado eliminar de ellas los excesos de los bárbaros, así como los misterios de Eleusis eran fiestas de redención mundial y desconocían la bárbara mezcla de voluptuosidades sexuales desordenadas, con actos sangrientos de crueldad. Además, los griegos han logrado expresar ambas formas del arte: el mundo suavemente sensual y hermoso del Olimpo, el heroísmo épico de Homero y, por otra parte, los conceptos ascéticos, espirituales, orgiásticos de la música popular, del lirismo ditirámbico de Píndaro y de los trágicos mitos nacionales. Por la síntesis de las dos formas del arte ha sido creado el teatro griego. Oriunda de los ditirambos del coro, la tragedia griega ha nacido de la inspiración dionisíaca; pero, por la introducción de la acción teatral, por su argumento esencialmente épico, se ha asimilado los elementos apolíneos y la claridad de sus visiones. Las formas brillantes, serenas, del verso trágico y el argumento de los diálogos, como elementos esencialmente apolíneos, se com-

Digitized by Google

binan con los cantos ditirámbicos y los saltos coreográficos del coro, es decir, con elementos esencialmente dionisíacos, para celebrar en fiestas, dedicadas al culto religioso, el profundo, trágico, inexorable misterio de la suerte omnímoda. En versos armoniosos y en diálogos de una estructura arquitectural, la tragedia griega relata cómo el hombre bueno, por ejemplo, el rey Edipo, cae víctima de la « moira » y de las ocultas fuerzas sobrenaturales. Con acentos trágicos, con gesticulaciones de ritual coreográfico, con melodías que remueven las entrañas, el coro acompaña estos acontecimientos, interpretándolos con sus reflexiones sobre la esencia misteriosa y desoladora del universo.

Esa tragedia murió, dice Nietszche, no por influencias exteriores sino a manos del movimiento racionalista, encabezado por Sócrates. Destruyendo la antigua religión, demostrando la ridiculez del antiguo mito, ese movimiento de crítica racionalista aniquiló la misma esencia de la tragedia griega. Nada más característico que la tradición según la cual Sócrates habría sido el colaborador secreto de Eurípides, puesto que la obra de Eurípides representa la autodestrucción de la tragedia ritual y sagrada de los griegos. El arte épico y apolítico de Homero, primero, había sido substituído por los ditirambos dionisíacos del coro trágico ; y el arte sagrado del mito trágico, después, ha sido substituído por el espíritu teorizante de Sócrates y Eurípides.

Ahora bien : « Todo arte en el mundo depende, en su esencia interior, de los griegos, es decir, de la civilización griega que se extiende de Homero hasta Sócrates » ... « A los griegos la gente, o les tiene miedo o se avergüenza ante ellos. Unicamente el que ama la verdad más que todo, tiene el corazón necesario para confesar que los griegos imperan en nuestra civilización, así como en toda verdadera civilización, teniendo en sus manos las riendas del carro, sin que el carro o los caballos siempre fueran de valor igual a la gloria de los aurigas. »

Pero el hombre « teórico » o científico, el movimiento racionalista, iniciado por Sócrates, la ciencia y la teoría, por su misma esencia, no pueden ofrecer soluciones verdaderas y definitivas del gran misterio de la vida. La ciencia no es sino un principio de investigaciones progresivas y, por eso mismo, interminables. El secreto de la ciencia es que ella significa, no la posesión sino la búsqueda perpetua de la verdad. Pero cuando los progresos de la ciencia han revelado su verdadero carácter, cuando el hombre comprende cuál es la esencia de la ciencia, entonces esta comprensión trágica le explica que sólo el arte puede ser refugio y consuelo para el alma humana desilusionada. « La tragedia tuvo que morir cuando el alma de la música se perdió, y la tragedia sólo puede renacer del alma de la música. » Sólo la música, así como ya Schopenhauer lo había afirmado, lleva en sí mismo el carácter de una verdadera metafísica, es decir, de una verdad que, por cierto, no es intelectual, pero que, en forma estética, da una expresión adecuada al gran misterio del universo. Basar el arte trágico en la música, dar

Digitized by Google

a esta música una letra poética sacada de los mitos, otorgar al mito un significado puramente simbólico, significa expresar la sabiduría dionisíaca por los símbolos apolíneos del arte concreto, significa obrar como discípulo de los griegos, significa adherirse a los principios fundamentales de una vida esencialmente estética, es decir, ni racionalista, ni política, ni científica, ni utilitaria, pero intuitiva y verdadera, de valor igual a la de los griegos. En fin, el drama musical de Wagner, que en realidad había nacido de esas teorías sobre el teatro griego, expuestas en forma embrionaria por los autores anteriores y especialmente por Hoelderlin, es declarado como la continuación moderna de la tradición griega o, más exactamente, como la vuelta a esta tradición, la cual es la única tradición justificada en el mundo.

Como obra de investigaciones metódicas, *El nacimiento de la tragedia* ha tenido una influencia enorme en los estudios filológicos e históricos sobre la antiguedad griega, así como lo atestiguan especialmente las obras de Erwin Rohde (1845-1898) sobre la novela griega *(Der griechische Roman*, 1876, segunda edición, 1900), y sobre el alma de la civilización griega *(Psyche*, 1890-1894, cuarta edición, 1907). Sobre este particular, Nietzsche ha dicho lo siguiente : « Las dos ideas nuevas de carácter decisivo, expuestas en este libro, fueron, primero, la comprensión del fenómeno dionisíaco entre los griegos, del cual, por primera vez, ha dado un análisis psicológico, demostrando que es una de las raíces del arte griego entero; y, segundo, la comprensión de la función histórica del « socratismo » ; Sócrates como el instrumento de la disolución de la civilización griega, comprendido, por primera vez, como *decadent* típico. »

En cuanto estas doctrinas se refieren al arte de Wagner, es evidente que Nietzsche era incapaz de seguir el ejemplo del maestro, cuando, del bando laico, fundado por la doctrina de Hoelderlin, pasó como tránsfuga al bando misticoclerical, fundado por Novalis. Pero el problema doctrinario se complicó aún más, porque Wagner, al mismo tiempo, hizo sus paces con la vida institucional oficial alemana que antes había combatido como amigo de Bakunin y Herwegh, y porque aceptó también la familiaridad de las muchedumbres, tan odiosas al espíritu esotérico de Nietzsche. Nietzsche ha dicho sobre esa evolución de Wagner hacia el nacionalismo corriente y sobre la forma complacida en la cual admitió los aplausos fraternizantes del vulgo, lo siguiente :

« No sé cuales han sido las experiencias que otros han tenido con Wagner, pero por el cielo que yo había contemplado junto con él, nunca pasó ni una nube... Yo veneraba a Wagner como la encarnación de lo « extranjero », el contraste o la protesta personificada contra las pretendidas cualidades alemanas. Nosotros que hemos pasado los años de nuestra niñez en el período de 1850, con su atmósfera palúdica, somos necesariamente pesimistas frente al concepto de « lo alemán » ; inevitablemente, no podemos ser sino revolucionarios. Y Wagner era un revolucionario — se había fu-

Digitized by Google

gado corriendo de los alemanes... En Alemania no se comprende la inmensa ambición que vive en el alma de un artista parisiense. El alemán es bonachón; Wagner no lo era nada... ¿Quién ha sido el primer admirador inteligente de Wagner? Charles Baudelaire».

Nietzsche ha ampliado estas afirmaciones en otra página autobiográfica, dedicada a su ruptura con Wagner, en la cual describe su visita a Bayreuth. cuando, por primera vez, se celebraron los *Bayreuther Festspiele*, las «fiestas de música de Bayreuth», es decir, cuando la «Olimpia» alemana fué inaugurada. Relata sus impresiones durante esa visita:

«Todo lo que allí tuve que ver me era profundamente extraño... Los que tienen una idea de las visiones que, ya entonces, habían cruzado mi camino, pueden adivinar cómo tuve que sentirme cuando un día desperté en Bayreuth... ¿Dónde estuve? No pude conocer nada, no reconocí ni a Wagner. Era en vano que volví mi mente atrás, hojeando mis recuerdos de antaño. Tribschen, una lejana isla de los bienaventurados: pero ni una sombra de semejanza. Los incomparables días anteriores, cuando fué colocada la piedra fundamental, la compañía poco numerosa que había presenciado ese acto, muy íntimo, y que disponía instintivamente de la sensibilidad distinguida para los matices: ni una sombra de semejanza. ¿Qué había ocurrido? ¡Wagner había sido traducido al alemán! ¡Wagner se había vuelto el esclavo de los wagnerianos!»

En estas palabras hay, a la vez, los celos de una amistad que se sentía sacrificada a otras, y la indignación del hombre intransigente contra el oportunista. En Tribschen, cuando conversaban solos, Wagner no prefería las charlas del vulgo admirador y útil. En Tribschen, Wagner había sido el revolucionario rebelde que aun soñaba con una vida esotérica y utópica, esencialmente estética, con la derrota de los burgueses, tanto en el arte como en la vida política y económica. En Bayreuth, Wagner era el oportunista flexible que sacrifica la pureza de sus intenciones al éxito, que acepta las subscripciones de los pudientes para la construcción de un teatro ideal, que escucha con estudiado y fingido interés los lugares comunes de la gente rica y poderosa, que había hecho sus paces con todos los situacionismos que le fuesen asequibles, que cuidaba sus nuevas y utilísimas amistades y que, acogiendo gustosamente los aplausos de la muchedumbre, empezaba ligeramente a «pontificar».

Y Nietzsche, intransigente e incondicional en sus doctrinas y sus amistades, Nietzsche que había intitulado su segundo libro *Consideraciones inoportunas* (*Unzeitgemässe Betrachtungen*, 1873 a 1876), Nietzsche se indignó. Había nacido para vivir como solitario, para admitir, quizá, la amistad de un cortísimo número de íntimos. Amaba todo cuanto horrorizaba al «burgués». Y tuvo que presenciar en ese momento, cómo el éxito de su admirado y venerado amigo, hasta cierto punto, había sido comprado al formidable precio de una actitud resuelta de oportunismo. Nietzsche solía enorgullecerse de la incomprensión con la cual tropezaban sus escritos, y

Digitized by Google

estaba satisfecho de que el gran público ignorara hasta su nombre. Dijo, por ejemplo, en el prefacio de *Allende lo bueno y lo malo*, lo siguiente: « Si esta obra resulta incomprensible para el lector o si no le conviene, la culpa, según mi opinión, no es mía. » Y notando cómo Wagner se plegaba a la admiración de su público, se volvió desconfiado. Dudó de la sinceridad del maestro también en los años anteriores. Procedió a un registro receloso de todo cuanto Waguer antes había dicho, hecho y escrito. Y descubrió que el oportunismo reciente correspondía a ciertas tendencias innatas de su amigo.

La ruptura con Wagner ha sido, para Nietzsche, el acontecimiento más importante y más doloroso de su vida sentimental. Por esa ruptura, perdió el único amigo que ha tenido o ha creído tener. Además, coincidió con el momento decisivo de una evolución intelectual de Nietzsche, que, aun en otras circunstancias, habría sido inevitable, pero que otorgó a esa ruptura el valor de un símbolo. Reprochó a Wagner no sólo sus conversiones al cristianismo y a « los intereses creados », sino también su carácter « histriónico ». Preguntó: « ¿Ha sido Wagner un verdadero músico? », tomando la designación de músico en el significado que le había dado en su primera obra. Y contestó: « En todo caso, Wagner ha sido otra cosa en un grado mayor: un incomparable « histrio », el comediante más grande, el ingenio más estupendo del teatro que los alemanes hemos tenido, nuestro « escenista » por antonomasia... Wagner busca el efecto, no busca sino el efecto. Y conoce bien su objeto, es decir, el público en el cual ha de provocar el efecto. » Nietzsche, emocionado por esa ruptura con el venerado amigo de su juventud, se volvió suspicaz y desconfiado hasta hacia sus propias doctrinas y convicciones. Disponía de una instrucción casi universal y conocía a fondo, no sólo la antigüedad griega, sino también la historia de la filosofía, los problemas de la filosofía contemporánea, la literatura alemana, y, con igual intensidad, la francesa, la inglesa y la italiana. Procedió a un examen minucioso de sus ideologías y llegó a una revisión total de su pensamiento. Entró en la segunda jornada de su vida que empezó por un período de crítica negativa, de análisis casi positivista, en la cual confronta las doctrinas convencionales del « liberalismo » con su concepto de la verdadera democracia, para evolucionar pronto hacia las ideologías que, en forma distorcionada, caricatural, han sido difundidas durante un cierto tiempo por personas incapaces de comprender su significado.

El gran problema de nuestro tiempo, según Nietzsche dijo entonces, está encerrado en la alternativa: o Jean-Jacques Rousseau o Voltaire. Jean-Jacques Rousseau es el símbolo de lo emocional, de lo romántico, lo enfermizo, lo democrático, lo protestante, lo septentrional, lo « alemán ». Voltaire es el símbolo de lo intelectual, lo sano, lo antiguo, lo pagano, lo católico, lo meridional, lo robusto, lo aristocrático, lo antidemocrático, lo « latino ». Rousseau, porque es democrático, significa can-

Digitized by Google

sancio, debilidad, decadencia, ocaso; Voltaire, porque es aristocrático, significa vida y vigor. Rousseau significa la morbidez cristiana y Voltaire la alegría pagana.

Estas ideas han sido desarrolladas con mayor fuerza por Nietzsche más tarde, en la última época de su actuación. Pero ya en el período, dedicado al análisis positivista de la civilización actual, son la base de su pensamiento, aunque no les da todavía su forma final y explícita. En sus últimas obras, Nietzsche, en cuanto a estas ideas, no ha cambiado. Sólo las expresa en forma mucho más terminante y agresiva. Cita entonces, con malicioso placer, varios paisajes de Voltaire como los siguientes:

Un monstre gai vaut mieux
qu'un sentimental ennuyeux.

O bien:

Pour « la canaille », un dieu rémunérateur et vengeur

Optando por la « alegría pagana » y la salud robusta, Nietzsche investigó primero las causas de la decadencia y sus síntomas en la vida europea actual. El libro más importante que dedicó al análisis psicológico descriptivo de los fenómenos sociales, es *Menschliches, Allzumenschliches (Cosas humanas, demasiado humanas*, 1878-1879). Los resultados de esas investigaciones agudísimas forman la parte negativa de su doctrina final, expresada en las obras siguientes: *Jenseits von gut und böse (Allende lo bueno y lo malo*, 1886), *Zur Genealogie der Moral (Contribuciones a una genealogía de las ideas de moralidad*, 1886) y *Der Wille zur Macht (La voluntad del poder*, obra incompleta, pero la más importante de todas, publicada después de la muerte de Nietzsche). En cuanto a la famosa obra *Also sprach Zarathustra (Así habló Zaratustra*, 1883-1885), será necesario dedicarle una interpretación especial.

El resultado de las investigaciones sociológicas con las cuales Nietzsche inició la segunda jornada de su vida, ha sido el rechazo incondicional de las ideas preconizadas por Rousseau, es decir, del llamado liberalismo europeo con sus numerosos derivativos, y de todo cuanto el autor considera como el « virus » de la decadencia contemporánea, proveniente de los pretendidos conceptos democráticos o liberales. Hizo una serie de investigaciones sobre los orígenes y la evolución del cristianismo, así como sobre el significado de las ideas liberales, las cuales, en cuanto a sus verdaderas tendencias, considera como idénticas con las del socialismo. A esas investigaciones históricas, agregó una teoría sistemática de epistemología que, quizá, es la parte más importante de toda su obra, y que ha tenido, en la filosofía contemporánea, una influencia soberana. Y habiendo echado las bases históricocríticas de un nuevo sistema sociológico, procedió a desarrollar lo que ha sido popularizado o, más bien, desfigurado como la teoría del *Uebermensch*, del « superhombre ».

Digitized by Google

La mayor parte de estas reflexiones pertenece a la filosofía pura y no es posible entrar aquí en los detalles ni de la epistemología teórica ni de la genética psicológica de los sentimientos morales o religiosos, expuestos por Nietzsche. Sin embargo, es necesario insistir en algunos detalles de índole práctica y de actualidad, para eliminar equivocaciones y para poder llegar al aspecto literario de la obra de Nietzsche. Y vale la pena aclarar estos detalles porque Nietzsche, no sólo por las eximias cualidades de su prosa, sino también por varias obras poéticas, pertenece absolutamente a la literatura.

Nietzsche era adversario de lo que suele llamarse « liberalismo » y que él identifica con el socialismo. Con este motivo, un crítico había declarado que era el intérprete del partido conservador prusiano, lo que provocó la hilaridad del filósofo. « Sólo leo el *Journal des Débats* », contestó con sorna. Al mismo tiempo, por sus diatribas contra el cristianismo, se le había tachado de « librepensador » y contestó : « Hasta el día de hoy, nada me ha sido más extraño y heterogéneo que toda la especie europea y americana de *libres penseurs*. Con ellos que son unos incorregibles imbéciles y payasos de « las ideas modernas », me hallo en un antagonismo aun más profundo que con cualquier grupo de sus adversarios. »

Entonces ¿qué reprocha al mundo contemporáneo y qué es su ideal ?

Nuestra época es mala, dice Nietzsche, y lo es porque, con hipocresía maliciosa, se da por humanitaria, altruista, democrática, libre, liberal o socialista. Y estas doctrinas son malas porque son otras tantas adulteraciones y perversiones de lo que es la esencia de la vida humana. Entre los miembros del género humano, sólo existen diferencias en cuanto los hombres son individuos, es decir, seres moral e intelectualmente productivos, o en cuanto son elementos anónimos de un conjunto gregario. Una organización social es buena si concede los puestos dirigentes a los individuos de fuerza creadora dentro del cuadro de la civilización ; y una organización es mala cuando sacrifica la civilización y sus representantes, es decir, las individualidades civilizadoras, a los instintos sombríos y los apetitos vulgares, opuestos al significado de la civilización y característicos de la masa anónima.

A estos conceptos corresponden, en el principio del segundo período de la evolución de Nietzsche, que era de sociología y positivismo, numerosas exposiciones analíticas, entre las cuales se hallan los pasajes siguientes :

« Los dos partidos antagonistas, el socialista y el nacionalista — sea cual fuere el nombre que asumen en los diferentes países europeos — se valen : los celos y la pereza son sus fuerzas dinámicas. Los unos no quieren trabajar con las manos y los otros no quieren trabajar con las cabezas. Los que no quieren trabajar con las cabezas, hoy, tienen odios y celos contra los individuos que deben su existencia a la autonomía de sus personalidades y que no quieren ingresar en las filas de las masas para contribuir al efecto

Digitized by Google

colectivo común. Los que no quieren trabajar con las manos, tienen odios y celos contra los que, hallándose en una situación social holgada, tendrían el deber esencial de producir la civilización y que, por esta razón, habrían de llevar una vida interior difícil y dolorosa. Por cierto, existe la posibilidad de que la alta clase social se deje conquistar por el espíritu de los efectos vulgares y esencialmente anónimos; y en este caso, las masas socialistas tendrían el derecho de pedir el establecimiento de un nivel común de la vida para todos, puesto que, en este caso, el nivel común ya existiría en cuanto a la actuación de las cabezas y los corazones, también en la clase superior. Pero lo que se tiene que pedir es que las clases superiores obedezcan a los preceptos de una vida espiritual superior, y que actúen en el servicio de la civilización : una organización social encabezada por individualidades de este carácter, tendría que otorgar prerrogativas sociales a esta clase superior ; y estaría protegida contra cualquier maldad o ataque. » *(Menschliches, Allzumenschliches*, Nr. 480). « Aun tenéis a vuestra disposición un único remedio contra el socialismo, y es : no provocarlo, es decir, vivir en forma modesta y frugal, evitar toda ostentación de lujo y ayudar al estado cuando impone contribuciones e impuestos al lujo y lo superfluo. ¿Pero no os gusta este remedio? Entonces, o ricos burgueses, que os llamáis « liberales », entonces tenéis que confesar lo siguiente : que vuestro propio temperamento es lo que encontráis tan terrible y amenazador, cuando lo halláis entre los socialistas, y que pretendéis considerar este mismo temperamento como inevitable cuando lo tenéis en vosotros ; como si no fuera un temperamento idéntico en ambos casos. Si, tales como sóis, no tuvierais vuestras fortunas y la preocupación de conservarlas, vuestro mismo temperamento os transformaría en socialistas : y, así, únicamente la riqueza crea una diferencia entre vosotros y los socialistas. A vosotros mismos tenéis que vencer primero si queréis vencer a los adversarios de vuestra riqueza. Y si, por lo menos, ¡ esta riqueza fuera verdadero bienestar ! Entonces, esta riqueza no sería tan ostentosa y no provocaría tanto los celos, sería más comunicativa, más de buena voluntad, más dispuesta a ayudar a los demás, a establecer la igualdad. Pero las alegrías de vuestra vida carecen de sinceridad y significan actuaciones histriónicas, están basadas en la sensación del contraste, porque los demás no pueden alcanzarlas, y porque, con este motivo, os tienen envidia. Vuestras alegrías no provienen de la sensación de la fuerza, del cumplimiento con la fuerza ni del crecimiento de la fuerza. Vuestras casas, vestidos, coches, ostentaciones, goces de paladar y mesa, vuestro entusiasmo ruidoso para la ópera y la música, vuestras mujeres, formadas con el arte del joyero, pero en metales poco nobles, doradas, pero sin la música con la cual suena el oro puro, escogidas por vosotros con fines de exhibición, y presentándose ellas mismas con la misma intención : todo aquello propaga el virus de esta enfermedad popular que, como la sarna del socialismo, contagia el corazón de las masas, pero que

Digitized by Google

ha sido incubada por vosotros. ¿Y quién podría exterminar hoy esta peste? » (*Vermischte Meinungen und Sprüche*, Nr. 304.)

A esta situación económicopolítica corresponde, en nuestro mundo « liberal », una política exterior no menos funesta : « Ningún gobierno admite que mantiene su ejército para satisfacer a sus apetitos casuales de conquista ; sólo ha de servir para la defensa. Esta moral que sanciona la autodefensa, sirve como protectora. Pero significa : reservar para sí mismo la moralidad, y para el vecino la inmoralidad, porque al vecino se le tiene que considerar como agresivo y con intenciones de conquista, puesto que nuestro estado se ve en la necesidad de prepararse para la defensa propia ; además, como el otro estado igualmente niega tener intenciones agresivas de conquista, y como por las mismas razones de defensa mantiene un ejército, se le declara un hipócrita y criminal tramposo, que quisiera atacar a una víctima indefensa e ingenua, sin tener que combatir. En esta actitud, todos los estados hoy se hallan, los unos frente a los otros : presuponen las malas intenciones en el vecino y las buenas en sí mismos. Esta suposición es una falta de humanidad, tan mala y peor que la misma guerra : en el fondo, ya es un desafío y una causa de guerra porque, como dije, atribuye al vecino una actitud inmoral y por esto parece provocar la hostilidad y la guerra. Es necesario eliminar la teoría del ejército como medio de autodefensa, de un modo igualmente radical como hay que eliminar las intenciones de conquista. Y quizá, llegará una vez el gran día solemne en el cual un pueblo, distinguido por victorias guerreras, por la más alta educación e inteligencia militares, acostumbrado a hacer los mayores sacrificios para estos fines, exclamará : ¡ rompamos voluntariamente la espada ! y destruirá sus instituciones militares hasta los últimos fundamentos. Hacerse inerme a sí mismo después de haber sido el mejor armado, y esto por un impulso de altos sentimientos : esto sería el medio para obtener la verdadera paz que siempre ha de basarse en la disposición pacífica del alma ; mientras la llamada paz armada, tal como existe hoy en todos los países, es la falta de paz en las disposiciones del alma, desconfía de sí mismo y del vecino, y, medio por odio, medio por temor, no depone las armas. Más vale perecer dos veces que inspirar odio y miedo ; esto, una vez, ha de llegar a ser el más alto principio en cada sociedad estatual. Y nuestros representantes del pueblo « liberales », como se sabe, no tienen tiempo para reflexionar sobre la naturaleza del hombre : si lo hiciesen, sabrían que trabajan en vano, si trabajan en pro de « una disminución de los gravámenes militares ». Al contrario : sólo cuando la miseria habrá llegado a su más alta culminación, también estará más cercana la divinidad que, en este caso, sola puede ayudar. El árbol de las glorias militares puede ser destruído sólo de un golpe, por el rayo, en una tormenta : y el rayo, como todos saben, viene de las nubes, de lo alto. » (*Der Wonderer und sein Schattem*, Nr. 284.)

Es esta la única forma en la cual la civilización europea, amenazada por

Digitized by Google

la situación interior y exterior contemporánea, puede ser salvada; y si Nietzsche dice «europea», quiere decir que «estos términos «moderno» y «europeo» son más o menos idénticos, puesto que Europa significa tierras mucho más extensas que esta pequeña península asiática: abarca, especialmente, a América en cuanto su tierra pertenece a nuestra civilización. Y del otro lado, no todas las partes de Europa pertenecen al terreno comprendido en el concepto cultural «Europa», sino únicamente las que tienen un pasado común en la historia de los griegos, romanos, judíos y del cristianismo» *(Der Wanderer und sein Schatten,* nº 215). En esta Europa, agrega Nietzsche, «el primer resultado de los progresos sucesivos de la democracia (quiere decir, de la verdadera democracia), será la fundación de una Liga de las naciones europeas, en la cual cada nación tiene límites adaptados a sus finalidades geográficas, y los privilegios de un «cantón». Entonces, se prescindirá de los recuerdos históricos de las naciones actuales, porque bajo la dominación del principio democrático que es ávido de innovaciones y experimentos, el sentimiento piadoso de la tradición, paulatinamente, será destruído en sus raíces.» *(Der Wanderer,* etc., nº 292). Entonces prosperarán «el árbol de la humanidad y la razón». «El temor del aumento desmesurado de la población de nuestra tierra, en realidad, significa una gran tarea para los que tienen el optimismo de la esperanza; la humanidad, una vez, habrá de ser como un árbol que extiende su sombra sobre la tierra, con muchos miles de millones de flores que todas, la una al lado de la otra, han de volverse frutos, y la tierra ha de ser preparada para alimentar este árbol. Y en la proporción como hoy los pequeños rudimentos de este gran porvenir aumentan en fuerza y savia, como por pequeños canales la savia para la alimentación del conjunto y sus partes circula; en el cumplimiento de esta tarea y de tareas semejantes, tenemos el criterio para juzgar si un hombre individual, hoy, es útil o no. La tarea es indeciblemente grandiosa y atrevida: todos tenemos que cooperar para que el árbol no se pudra antes de que hayan llegado estos tiempos... Tenemos que enfrentarnos con la gran tarea de preparar la tierra para un árbol de la fertilidad más rica y alegre; esta tarea, la Razón la impone a nuestra razón!» *(Der Wanderer,* etc., nº 189).

En esta época de su vida, Nietzsche había analizado los peligros que amenazan a «nuestra Europa y sus hijos de mañana y pasado mañana». Había expuesto cómo y por qué era de temer que «la decadencia de la civilización en nuestra tierra produjera un afeamiento universal y una degradación del hombre hasta el nivel de los animales.» En la tercera época de su vida, la última, se dedicó a una minuciosa investigación de los síntomas y de las causas de nuestra decadencia contemporánea, así como de los remedios que hubiera contra esa decadencia.

Las ideas de esa época han sido sintetizadas por Nietzsche en su obra *Der Wille zur Macht (La voluntad del poder)* que, aunque inconclusa y sólo publicada después de su muerte, contiene su pensamiento en la forma más

Digitized by Google

clara y sin envolverla en las formas poéticas del mito. En ese tomo habla directa y abiertamente de su doctrina, y afirma cuáles son sus finalidades. Dice en el primer párrafo del libro: « Lo que relato es la historia de los dos próximos siglos. Describo lo que vendrá y lo que ha de venir con absoluta seguridad: el advenimiento del nihilismo. La historia de esta evolución puede ser relatada ya hoy, puesto que las causas que la producirán con necesidad, ya están obrando. Ya hoy, este porvenir nos habla por un centenar de señales, y esta fatalidad se anuncia en todas partes; todos los oídos ya están listos para escuchar la música de este porvenir. Toda nuestra civilización europea, desde hace mucho, ya se mueve con una tensión atormentada que anda creciendo de decenio en decenio, como hacia una catástrofe: intranquila, violenta, febrilmente apurada: como un río que anhela llegar a su último término, que no quiere más reflexionar y que tiene miedo de reflexionar. Pero el que aquí hace uso de la palabra, al contrario, no ha hecho sino reflexionar: como filósofo y solitario por instinto, que halló sus ventajas al margen del camino común, fuera de lo común, en la paciencia, en la demora, en el atraso; como un espíritu lleno de osadía, dado a las tentaciones, que ya se ha perdido en todos los laberintos de las edades futuras; como un espíritu igual a las aves de los augures que miran hacia atrás para relatar lo que vendrá; como el primer nihilista completo europeo que, sin embargo, en su propia experiencia, ha pasado por el nihilismo y que ha dejado el nihilismo detrás de sí, abajo de sí, fuera de sí.»

Y en un párrafo posterior de la obra (número 64), agrega: « El socialismo es la tiranía de los seres completamente inferiores e imbéciles, en su forma extrema, es decir, de los hombres superficiales, de los envidiosos y de los que, por las tres cuartas partes de su ser, son histriones; es, en realidad, la última consecuencia de las llamadas « ideas modernas » y de su anarquismo latente: pero, rodeado por el aire tibio de un bienestar democrático, se debilita la capacidad de sacar conclusiones o de concluir. La gente sigue, pero es incapaz de raciocinios lógicos seguidos. Por eso, el socialismo, al fin y al cabo, es una cosa sin porvenir, agridulce. Nada más divertido que contemplar la contradicción que existe entre las muecas venenosas y desesperadas que los socialistas están haciendo hoy, y la felicidad ingenua de corderitos que esperan y desean. Además, qué miserables, qué contusionados son los sentimientos de los cuales el estilo de sus escritos da fe. Por cierto, es posible que ocurran en muchas partes de Europa pronunciamientos o sorpresas ocasionales. Durante los próximos siglos, la humanidad tendrá « cólicos » bastante serios, acá y acullá. La comuna de París que, también en Alemania, tiene sus defensores y profetas, quizá, ha sido solamente una liviana indigestión, comparada con lo que aun vendrá. Sin embargo, el número de los propietarios será siempre demasiado grande para que el socialismo pueda significar más que una enfermedad pasajera; y estos propietarios, como un solo hombre, tienen la misma fe según la cual « uno tiene que poseer algo para ser alguien »... En realidad, con-

Digitized by Google

sidero como deseable, que algunos ensayos monumentales demuestren que, en una sociedad de carácter socialista, la misma vida se niega a si misma y que corta ella misma las raíces de su existencia. La tierra es bastante extensa y los hombres son bastante inexhaustos para que una lección práctica de este carácter y una *demonstratio ad absurdum*, aunque probablemente fuere ganada por el sacrificio inmenso de vidas humanas, valga el precio con el cual se la tendria que pagar. »

El nihilismo significa « que los valores de orden supremo se desvalorizan. Hace falta una finalidad ; hace falta la contestación a la pregunta ¿ por qué ? » El pesimismo moderno, en realidad, no es sino un síntoma de este nihilismo y, para combatir el pesimismo, hay que eliminar el nihilismo moderno. Lo que es necesario es : devolver a la humanidad una fe, darle una finalidad, reemplazar los ideales y las utopías ajadas de nuestra edad por una nueva y duradera inspiración, por una inspiración que evite las ideologías de las cuales ha nacido este mismo nihilismo, y que, a la vez, corresponda a las ideas de nuestra edad.

En las edades pasadas, la humanidad ha recibido su fe de los grandes fundadores de las religiones. Pero, las ideologías provenientes de los dogmas de esas religiones y, en particular, de las religiones europeas, han sido, en gran parte, la causa determinante del nihilismo contemporáneo. Con este motivo, Nietzsche procede, en primer lugar, al análisis psicológico-histórico de las religiones y, en general, de las ideologías en las cuales se han basado las grandes organizaciones sociales. Las clasifica en dos grupos: las que afirman y fortifican las potencias dinámicas de la vida, y las que desprestigian, debilitan y reniegan de estas fuerzas vitales. Y llega así a la comprensión de las doctrinas que, o fomentan o eliminan el nihilismo, es decir, llega al concepto esencialmente laico de una civilización que no tiene su verdadera finalidad fuera de sí mismo, en un « más allá », en una entidad mística, ajena a la vida. Es el concepto que Hoelderlin había proclamado y cuya idea fundamental es la de un Universo, o de un Dios, que sólo se manifiesta en la realidad histórica del Universo, que sólo existe por estas mismas manifestaciones, que no es una entidad « eterna », inmóvil, inmutable, sino un proceso continuo de evolución.

Para dar una finalidad a nuestra vida, para devolver el optimismo de una fe duradera a los humanos, sería, según parece, indicado, demostrar la meta hacia la cual tiende la evolución histórica continua del Universo. Sin embargo, de este modo, se asignaría al Universo una función, derivada de nuestro entendimiento, y una meta que, durante el proceso de la evolución quedaría fuera del Universo y le sería superior. Además, una vez alcanzada la meta, el Universo habría de cesar de evolucionar, lo que sería contrario a su misma esencia. En el proceso de la vida, la manifestación continua del Universo en formas sucesivas de evolución, no puede tener finalidad alguna : « Si el Universo tuviera una finalidad, ya estaría alcanzada. Si existiera para ella una situación final que no sería intencional, también, ya tendría

Digitized by Google

que haber sido alcanzada. Si el Universo fuera capaz de un estado permanente, de un estado de rigidez, de « ser » (en vez de devenir), si el Universo, durante todo el proceso de su « devenir », sólo por un momento, tuviera la capacidad de « ser », entonces, todo el « devenir » habría terminado ya hace mucho, lo que quiere decir que la acción de pensar, el « espíritu », ya habría terminado. El hecho de que existe el « espíritu » como un «devenir» es la prueba de que el Universo no tiene finalidad, no tiene un estado final y que es incapaz de « ser ».

Por esta razón es imposible fortificar, afirmar y conservar « la vida », dándole una nueva finalidad definitiva y una nueva fe en una nueva utopía. Es necesario aceptar el hecho indiscutible y fundamental de que el Universo es un « devenir », que, como tal, no puede tener finalidad racional, y que la comprensión de ese hecho ha de determinar el nuevo optimismo. Este nuevo optimismo, esta nueva fe, se inspira en el mismo proceso del « devenir », en la esencia del Universo, en la vida. Afirmar la vida, tener fe en su dinamismo, fomentar sus potencialidades verdaderamente constructivas : tal es el nuevo dogma. Dice Nietzsche : « Yo enseño la doctrina de decir « no » a todo cuanto debilita, todo cuanto agota. Yo enseño la doctrina de decir « sí » a todo cuanto fortifica, todo cuanto acumula fuerzas, todo cuanto fortifica la sensación de la fuerza. »

Claro está que esta doctrina de la vida presupone el fomento de la salud. El hombre sano, no sólo tiene fuerzas físicas mayores, sino es más inteligente y sus ideas son más sanas. La doctrina de Rousseau, por ejemplo, proviene de la falta de salud física de su autor. Y las ideas sanas no pueden ser las que, en la forma de los programas de política, religión o moralidad, se han impuesto a la mayoría de los contemporáneos. De nuestra vida contemporánea ha nacido el nihilismo, y, para abolir el espíritu nihilista, las doctrinas de esta vida contemporánea no pueden servir. Ni el liberalismo, ni el socialismo, ni tampoco la doctrina conservadora, con sus principios utilitarios, son capaces de destruir el nihilismo y de fortificar la humanidad civilizada. La doctrina liberal tanto como la socialista, ambas basadas en una preocupación constante de felicidad letárgica, son una enfermedad social, un veneno. El principio mercenario de la retribución económica « justa », constituye uno de los mayores peligros de nuestra sociedad. Dice Nietzsche sobre la forma ideal de la organización del trabajo : « Los obreros tendrán que acostumbrarse a una mentalidad de soldados : un honorario, pero no un sueldo. ¡ En ningún caso el pago por el trabajo ! No ha de ser admitida proporción alguna entre el pago y el trabajo. Al contrario, el individuo, según la naturaleza de su función social, ha de estar colocado de una manera tal, que produzca la mayor suma de actuaciones que estén a su alcance. Los obreros tendrán que vivir del mismo modo como hoy los burgueses ; pero, en una situación superior a la de los obreros, ha de vivir una casta superior que se distinga por la falta de comodidades, que, por consiguiente, vive más pobre y más sencillamente, pero que posee el poder. »

Digitized by Google

Todos nuestros partidos, los liberales, los socialistas y los conservadores o aristócratas, tal es el pensamiento de Nietzsche, sólo han demostrado su incapacidad, porque han destruído el significado de la civilización europea. Han colocado en las capas sociales superiores a individuos ineptos, y la inevitable consecuencia de esta perversión social ha sido el hecho de que las demás clases, tanto los obreros como los intelectuales, no acatan el orden social actual. Lo que es necesario es : colocar las individualidades verdaderamente esenciales, las que, en realidad, personifican nuestra civilización, en la posesión del poder, entregar la dirección de la humanidad a los « héroes », como habría dicho Hoelderlin, o a los « superhombres », como Nietzsche los había llamado a veces en su poema didáctico *Zarathustra*. Sin embargo, esa voz de « superhombre » aparece sólo casualmente en la obra científica *La voluntad del poder*. Habla del tipo superior de hombres y le gusta mencionar la sentencia de Voltaire : « *Quand la populace se mêle de raisonner, tout est perdu* »; pero hablando de la *populace*, no quiere hablar de las clases a las que, en la organización social contemporánea, se llama inferiores; ni tampoco considera a las clases, hoy llamadas aristocráticas, de los matices más diversos, como tipos superiores de la humanidad. Dice, por ejemplo, que sólo dos hombres han pensado seriamente en la unión de los países que forman la Europa civilizada : Napoleón I y Goethe. Lo explica en la forma siguiente : « Napoleón porque despertó al hombre, al soldado y la gran lucha para el poder, concibiendo la Europa como unidad política », y Goethe, « porque imaginó una civilización europea, que habría sido plena heredera de la civilización humanitaria ya alcanzada ». El hombre superior, el hombre que habrá superado el pesimismo de un modo verdadero y definitivo, tendrá « una mirada llena de amor y de buena voluntad, igual como Goethe ».

La voluntad del poder, el distintivo del hombre verdaderamente superior, ha sido definida en forma prolija por Nietzsche. Esta voluntad se manifiesta, según dice textualmente, en las formas siguientes :

« *a)* En los pueblos oprimidos, entre los esclavos de todo género : como voluntad para obtener « la libertad » ; librarse parece la finalidad (religioso-moral ; sólo obedecer a su propia conciencia ; libertad evangélica ; etc.) ;

« *b)* Cuando la especie ha llegado a tener fuerza y a poseer un cierto poder : como voluntad de tener el poder superior ; y si esto fracasa, contentándose con la voluntad de la « justicia », es decir, una cantidad de derechos igual a la de la especie reinante ;

« *c)* Entre los más fuertes, más ricos, más independientes, más valientes : como « amor a la humanidad », « al pueblo », al evangelio, a la verdad, a Dios ; como simpatía hacia los débiles ; como autosacrificio ; como superioridad que, con su magnetismo, atrae a los demás, les llena de entusiasmo, les hace vasallos ; como un instinto de identificarse con el poder público cuando éste tiene un volumen poderoso ; sabiendo imprimir a la vida pública su rumbo ; como héroe, profeta ; césar ; salvador ; pastor ; entre-

Digitized by Google

garse al otro, lo que, también en el amor, es la ilusión del poderoso individuo porque, en el fondo, se quiere al otro como a un instrumento poseído y que pertenece a quien es capaz de usarlo» (*Wille zur Macht*, nº 465).

Estos últimos párrafos que describen el llamado «egoísmo brutal» del famoso superhombre, han sido sacados de la obra póstuma *La voluntad del poder* que, según la intención de Nietzsche, habría de ser la exposición sistemática de sus doctrinas. En las demás obras, ha preferido la forma de breves ensayos o de «máximas», tal como la habían practicado sus autores preferidos: Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, Vauvenargues, Chamfort, Galiani, y, a veces, Voltaire. Y cuando hizo un gran esfuerzo para reunir todos sus pensamientos en una gran obra, voluminosa y sistemática, le sorprendió la demencia que era la consecuencia de una enfermedad contagiosa, contraída cuando joven.

Se había dado cuenta del aislamiento moral que su doctrina fantástica de paradojas sociológicas, políticas y religiosas, esta utopía de un soñador solitario, tenía que producir para su autor. En una de sus poesías — Nietzsche era un gran poeta lírico — ha dado expresión al alejamiento sucesivo de sus amigos:

¡Oh mediodía de mi vida! ¡Hora solemne!
¡Oh jardín veraniego!
¡Inquieta felicidad de mis pasos, de mis miradas y mis esperas!
Día y noche os espero, amigos,
¿Dónde quedáis, amigos? ¡Venid! ¡Llegó la hora!

¡Antiguos amigos míos! ¡Ved! ¡Ahora estáis pálidos,
llenos de amor y horror!
¡No, dejadme! ¡No tengáis odio! Porque aquí, vosotros no podéis demorar,
aquí en la altísima montaña, entre las rocas y el hielo de los Alpes:
para vivir aquí, se tiene que ser cazador y gamuza a la vez.

Estos no son más amigos, son — cómo llamarlos —
¡son espectros de amigos!
Por la noche, con sus manos, llaman a mi ventana y a mi corazón;
me miran y dicen: ¿Lo éramos una vez?
¡O palabras marchitas que, antaño, olían a rosas!

Esta canción se murió — el dulce suspiro de los anhelos
se me murió en la garganta;
Pero vino un amigo en hora buena, un hechicero,
el amigo de mediodía. — No me preguntéis quien es —
Era mediodía cuando de uno salieron dos.

Ahora celebramos, seguros de la victoria común,
la más hermosa de las fiestas;
vino el amigo Zarathustra, ¡el más hermoso de los huéspedes!
Ahora el mundo se ha vuelto risueño, se rompió el telón terrible,
y vino la boda entre la luz y las tinieblas...

Digitized by Google

Este Zarathustra, anunciado en el poema reproducido en traducción interlineal, es el héroe de la más conocida obra poética de Nietzsche, *Así habló Zarathustra. Un libro para todos y nadie*, obra que ha ganado una fama mundial y que, por ser de comprensión sumamente difícil, probablemente ha sido la causa de una infinidad de interpretaciones equivocadas. Consta de cuatro partes de las cuales Nietzsche sólo publicó las tres primeras. La primera parte fué escrita en el mes de febrero de 1883 en Rapallo, la segunda parte en Sils-María durante los meses de julio y agosto del mismo año, la tercera en el mes de enero de 1884 en Niza, y la cuarta parte en Zurich y Mentone desde el otoño de 1884 hasta febrero de 1885. Las tres primeras partes fueron publicadas separadamente. Como Nietzsche ni quiso hallar ni encontró editor para la cuarta parte, la hizo imprimir por cuenta propia, para algunos amigos, y no la entregó al público, agregando que sentía no haber secretado también las tres primeras partes. Tres años después de haber caído enfermo el autor, en 1892, cuando los médicos lo habían declarado incurable, la cuarta parte también ha sido entregada al público.

El poema didáctico de Zarathustra es un libro de himnos, escritos en prosa rítmica que, en algunas partes, ha sido impresa en la forma de versos libres e irregulares. Como obra de arte, es decir en su técnica, desciende directamente de los grandes himnos de Hoelderlin, de los cuales, sin embargo, Nietzsche no pudo conocer sino una ínfima parte, puesto que sólo han sido publicados hace pocos años. En cuanto al fondo, también queda estrechamente vinculado con la obra de Hoelderlin. Para ambos poetas y pensadores, el problema central histórico de nuestra civilización es el supuesto antagonismo entre el espíritu griego y el cristiano. Ambos consideran, en primer lugar, este problema como una alternativa entre dos conceptos irreconciliables, el de una vida francamente terrenal, de salud y alegría, y el de redención espiritual de una vida imperfecta, dolorosa. Ambos buscan la síntesis entre estos conceptos pesimista y optimista, dedicándose a un examen minucioso de las tradiciones griegas que, hoy, son exploradas y conocidas, como la ideología órfica de los misterios de Eleusis, y que Hoelderlin tanto como Nietzsche, con mucha exactitud, buscaban en la literatura « dionisíaca » griega, es decir, en los himnos de Píndaro, la filosofía de Pitágoras, Empédocles y Platón y los orígenes de la tragedia sagrada griega. Hoelderlin, inspirándose en el aspecto histórico del problema, había dedicado un himno grandioso, del cual sólo tenemos apuntes fragmentarios, al parentesco espiritual entre Dionisos y Cristo, anticipando con una visión profética los resultados de las investigaciones más modernas sobre los orígenes del cristianismo, tales como las de Adolf von Harnack, y había proyectado una serie de himnos, dedicados, cada uno, a uno de los prohombres de nuestra civilización que, como Cristóbal Colón o Napoleón I, habían determinado la evolución humana por siglos enteros.

Nietzsche recoge el gran problema de la civilización y lo trata en la mis-

Digitized by Google

ma forma como lo habían hecho los protagonistas de la evolución espiritual anterior alemana. Se opone al « situacionismo » de sus contemporáneos según los cuales la civilización así como todos los problemas del universo, habría recibido su solución final y su forma definitiva por la obra sintética y ecléctica de los grandes temperamentos de « artistas », de modo que a las generaciones actuales, no les quedaría sino la obligación de gozar, con un espíritu de gratitud, lo que los padres habían creado. Para Nietzsche, la civilización se vuelve un problema y por esta razón, así como por el método de sus investigaciones, su actuación significa una vuelta a la tradición primitiva del movimiento de 1770 y sus continuadores ideológicos. Es la reafirmación de la vida espiritual alemana tradicional, contra el estancamiento contemporáneo que, en el fondo, era hostil a esa tradición y que, además, con jactancia frecuente, no ocultaba su menosprecio de los « ideólogos », los « utopistas » y los « hiperbólicamente intelectuales » anteriores. E, igual como Hoelderlin, Nietzsche dirige su análisis hacia la personalidad dominadora de Jesucristo, la interpreta bajo sus múltiples aspectos, afirma sus disidencias en cuanto a la doctrina mística del cristianismo, pero no deja por eso de tributar un homenaje a la inmensa fuerza dinámica que representa el cristianismo en la evolución histórica. Nietzsche ha sido « anticristiano », pero sólo en el sentido de que no era místico y de que rechazaba las doctrinas místicas, fundadas en el concepto de una realidad sobrenatural. En cuanto a la personalidad del fundador y a los símbolos del cristianismo, en cuanto al dinamismo del verdadero sentimiento cristiano, lo ha apreciado, así como ha dicho que « el Cristo en la Cruz sigue siendo, aun hoy, el símbolo más sublime ».

Procediendo a una interpretación analítica de las religiones, las clasifica en los dos grupos ya mencionados, las que reniegan de la vida y las que la afirman. Entre las razas « arias », el código de Manu y entre las « semíticas » el código de Muhamed han sido ejemplos de esa afirmación de la vida, mientras la negación de la vida ha sido preconizada, entre los « arios », por el budismo y, entre los « semitas », por el nuevo testamento. Y a esos sistemas opone el espíritu contemporáneo que se caracteriza por la falta de una convicción general, por el nihilismo y el pesimismo, ambos expresiones abstractas de la idea según la cual el mundo moderno y la vida moderna carecen de finalidad y « no sirven para nada ».

A esta desorientación contemporánea quiso oponer su nuevo concepto sociológico de las grandes individualidades o, como había dicho Hoelderlin, de los héroes. Para enseñar la doctrina que ha de aniquilar el pesimismo y llegar « al resultado final de una actitud, como la de Goethe, llena de amor y buena voluntad », Nietzsche construyó la personalidad poética de un profeta a la cual dió el nombre del fundador de la religión persa de Zoroáster o Zarathustra, relatada en los himnos del *Avesta*. A esta personalidad imaginaria, le hace exponer, en forma liricomitológica, las ideas que, antes, había demostrado en escritos sociológicos y en prosa.

Digitized by Google

El efecto que produjo la publicación de las tres primeras partes era tan desastroso que Nietzsche, como ya fué dicho, no publicó la última parte del libro. Pero lo que le asustó no eran las protestas que fueron levantadas contra su obra, sino el carácter inesperado que tenían las adhesiones. Nietzsche las consideró como equivocadísimas, y tuvo razón en esto. Impulsado por conceptos, esta vez poéticos, había concretado algunas de sus ideas en una forma mitológica tan impresionante, como, por ejemplo, en la del llamado superhombre, que la mayoría de los lectores sacaron del libro, no una comprensión más correcta, sino sencillamente una caricatura de lo que Nietzsche habría llamado su sistema. Y de veras, poseyendo ahora esa doctrina, aun en la forma incompleta y fragmentaria en la cual la presenta el tomo póstumo *Der Wille zur Macht*, hay que confesar que el *Zarathustra* resulta de comprensión muy difícil sin el conocimiento detallado de la verdadera doctrina de Nietzsche la que, ya en sí misma, es bastante complicada, abstracta y llena de tecnicismos filosóficos. Además, el *Zarathustra*, aunque basado en la epistemología de Nietzsche, es decir, en la parte más importante de su doctrina, se ocupa con preferencia de problemas morales, religiosos y sociológicos, y lo hace con ademanes a la vez agresivos y mistagógicos. Para comprender este poema ideológico es necesario prescindir de todos los sistemas corrientes de política, economía política y sociología prácticos, colocarse exclusiva y resueltamente en el terreno de un concepto puramente estéticointelectual de la vida, en fin, hacer lo que la mayoría de los lectores, aun hoy, es casi incapaz de hacer. El *Zarathustra* es una obra de arte que pertenece al mismo género como el *Simposio* de Platón o la *Utopía* de Tomás More o los ditirambos órficos de Píndaro o, en fin, los himnos de Hoelderlin. Pero ocurrió que el *Zarathustra* fuera leído por gente que no sólo carecía de la preparación especial filosófica, sino que obedecía a las actualidades de la misma vida partidaria cuya negación es este poema didáctico. Y se equivocaron, los unos de buena y los otros de mala fe.

Hubo «anarquistas» que, interpretando mal las protestas del intelectual contra las ingerencias del estado en los problemas de la civilización, pretendieron ver en Nietzsche un miembro de su partido. Otros le saludaron como el gran exponente de un nuevo credo conservador político porque había censurado a los liberales y los socialistas. Otros le consideraban como profeta del nacionalismo, mientras, en realidad, había protestado, como «buen europeo», contra «las pequeñas patrias». Otros le reprocharon ser el representante del «imperialismo militarista prusiano», mientras el «buen europeo» nunca se había cansado de censurar y ridiculizar la política alemana de su tiempo y de atacar las formas de civilización germánicas, septentrionales, románticas, pesimistas y democráticas, ensalzando a su vez la civilización meridional, latina, optimista, robusta, sana, antidemocrática, aristocrática y bien disciplinada. Y, por fin, otros pretendieron que Nietzsche era sencillamente el exponente del egoísmo

Digitized by Google

crudo del salvajismo, porque, en su *Zarathustra*, había hablado del « superhombre » y de su « egoísmo » que no es sino el deseo de hacer prosélitos. Este « superhombre », en realidad, no es sino la gran individualidad, la personalidad descollante, que avasalla, por su magnetismo, a sus secuaces, y que, en la exuberancia de sus fuerzas creadoras, está lista a sacrificarse por el bien de todos. Así lo había caracterizado en el pasaje de su obra *Wille zur Macht*, reproducido arriba, citando, además, como ejemplos de una individualidad tan extraordinaria a Goethe y Napoleón I. Impulsado por tales motivos, el Zarathustra del poema, acompañado por el águila y la serpiente, desciende de la montaña para llevar su nuevo credo a la humanidad que lo rechaza. Al hombre, que se ha retirado del mundo porque prefiere la compañía de las bestias, y que declara : « No amo a los hombres; el ser humano es una cosa demasiado imperfecta », a este egoísta. Zarathustra contesta : « Yo amo a los hombres. Pero ¿qué hablo de amor?; llevo un regalo a los hombres. No les doy una limosna, porque, para esto, no soy bastante pobre. » Y este regalo, su credo, lo formula en las palabras, fáciles de comprender : « Os conjuro, hermanos míos, quedad fieles a la tierra, y no tengáis fe en los que os hablen de esperanzas sobreterrestres. Son vendedores de venenos, que lo sepan o que lo ignoren. » Anticipando ideas que, más tarde, han sido vulgarizadas bajo el lema de *Ocaso del Occidente*, agrega : « Menosprecian la vida, se hallan en la agonía, están ellos mismos intoxicados de veneno, y está cansada de ellos la tierra : ¡que se vayan! » Y empiezan los discursos hímnicos que son todos sencillamente la transcripción poética de las ideas expuestas en el tomo doctrinario, mencionado arriba, de tal modo que sería fácil imprimir la sucesión de argumentos y pensamientos en la forma de dos textos sinópticos.

Además de estos, Nietzsche ha escrito otros himnos, igualmente grandiosos por sus conceptos filosóficos y la magnífica cadencia de su ritmo, y, por fin, un cierto número de poesías que, en parte, se acercan a las formas líricas más sencillas. Todas están dedicadas, o a la exaltación espiritual del pensador solitario, del « Genovés intelectual » que sale de la tierra firme para descubrir nuevos mundos, o a la glorificación del paisaje meridional, es decir, de las playas italianas y francesas del Adriático y Tirreno. Cuentan entre las más hermosas producciones de la poesía lírica alemana, y poseen, como tales, un ritmo interior, una armonía sonora intraducibles. Para dar una idea general de su modalidad, se insertan a continuación algunos de ellos en traducciones interlineales :

Paisaje meridional

Colgado en una rama del árbol
estoy meciendo mi cansancio.
Un pájaro me invitó como su huésped,

Digitized by Google

a un nido de pájaros se parece mi asiento.
¿Dónde estoy? ¡Oh lejos, oh lejos!

El mar blanco se ha dormido y yace tranquilo,
una vela purpúrea está colocada encima,
rocas, higueras, una torre y el puerto,
alrededor de mí un idilio, balidos de ovejas:
candor sublime del paisaje meridional ¡a ti me entrego! etc.

Venecia

Al lado del puente estuve,
hace poco, en una noche de color pardo.
De la lejanía vino el canto:
en gotas de oro se extendían
sus reflejos sobre la superficie temblante.
Góndolas, luces, música,
ebrio de éxtasis, la visión se me esfumaba en la penumbra...

Mi alma, como una lira,
tocada por mano invisible, cantaba a sí misma,
como acompañamiento, en secreto, una canción de gondolero,
temblorosa en medio de los matices de mi éxtasis.
— ¿Hubo alguien que la escuchó?

Hacia nuevos océanos

Hacia allá aspiro; y desde hoy tengo confianza
en mí mismo y en la fuerza de mi mano.
Abierto yace el océano y en la infinidad azul
entra a velas desplegadas mi buque genovés.

Todo reviste esplendores nuevos y aun más nuevos,
el mediodía duerme, acostado encima del espacio y el tiempo:
sólo tu faz — inmensa —
me mira; ¡infinidad!

Fragmento

El día desaparece como un ruido que se pierde; la luz y la alegría se vuelven amarillos.
Lejos ya está el mediodía.
¿Hasta cuándo aún? Entonces llegarán la luna y las estrellas,
y el viento y el rocío congelado de la noche: ahora vino mi hora,
igual como a la fruta que, del árbol, es arrancada por un soplo de aire.

Nietzsche vivía en la segunda mitad del siglo XIX. La humanidad europea — europea en el sentido expuesto por él — entonces había pasado por medio siglo de revoluciones espirituales, intelectuales, sociales y políticas. Había hecho esfuerzos gigantescos, sacrificios sobrehumanos, para estable-

Digitized by Google

cer un régimen ideal en todas las reparticiones de la vida. Había fracasado en cada una de estas tentativas, anhelaba un equilibrio estable y permanente, y, en realidad, seguía rumbo hacia nuevas catástrofes. Los nietos de los impávidos revolucionarios, entonces, hicieron sus paces con las realidades de la vida institucional. Se convirtieron al oportunismo, transigieron, y sacrificaron una parte del ideal para ser admitidos al ejercicio de las funciones institucionales. Creyeron en la llegada de una edad milenaria, y no se dieron cuenta de que sólo preparaban el nuevo cataclismo del cual habla Nietzsche con frecuencia.

En este momento, un refrán norteamericano hizo fortuna : *Nothing succeeds like success*, el éxito lo decide todo. Y contra este espíritu oportunista, Nietzsche ha levantado la protesta del intelectualismo intransigente. Para Nietzsche, todo cuanto tenía éxito, era el fruto de una profanación, de una transacción dudosa, de la adulteración de un ideal. Para Nietzsche, todos los que, entonces, tenían éxito, eran los sacerdotes de una mediocridad sensual, y traicionaban la gloria del ideal. Esta protesta, Nietzsche la formuló en un alemán magnífico. Es uno de los escritores más perfectos que han manejado el idioma de Goethe. Se dirigía, en primer lugar, a un público alemán y, con este motivo, agredió las realidades y los institucionalismos de la Alemania de su época. Con una rabia monótona, fruto del amor engañado, censuró la constitución alemana, las iglesias alemanas, especialmente las protestantes, la prensa alemana, la música oficial alemana, el parlamento alemán, la democracia alemana, la industria alemana. Censuró a Wagner, a Bismarck, con la misma violencia como a las mediocridades, hoy olvidadas, de las ciencias y letras de sus días. Les opuso la ideología alemana y europea de la cual habían brotado sus conceptos, y los acusó de falta de sinceridad. El había amado con frenesí estas ideologías, las había amado hasta el sufrimiento que resulta de la exuberancia del cariño ; y protestó contra los que sacaron rentas, sueldos, fortunas y situaciones desahogadas sociales de las mismas ideologías. Para Nietzsche, casi bastaba que uno de los altos conceptos ideológicos europeos fuese puesto en práctica y explotado, para protestar contra la profanidad y la vulgaridad de « los intereses creados ». Hizo una crítica, por cierto, en este sentido negativa, pero sumamente positiva, en cuanto inspiraba nueva vida a las ideologías tradicionales, y reanudaba la tradición espiritual intransigente.

Al mismo tiempo era ésta una época de embriaguez sensual, de petulancia superficial, de mediocridades triunfantes. Una época que, por haber adaptado un alto ideal a una realidad trivial y pasajera, creyó haber llegado a la posesión de las últimas verdades. Una época que ya no dudaba más de nada, que, satisfecha con su pretendida perfección, caminaba ciega y complacida hacia la formidable catástrofe que todos hemos presenciado. Nietzsche, presintiendo el porvenir, comprendió los peligros de esa situación. Comprendió los peligros que corría la civilización europea y que aun hoy,

Digitized by Google

sigue corriendo. Levantó su voz en son de alta protesta contra la toxicomanía del « éxito » material ; levantó el grito para avisar a la humanidad y advertirla de que la civilización europea estaba encaminándose hacia un abismo ; expuso las llagas de su época, y demostró los síntomas de decadencia. Sufrió de la profanación del ideal por la vida. Fué escuchado por algunos intelectuales, comprendido por muy pocos y, finalmente, explotado por los mismos artesanos de lo que él había fustigado como la inminente decadencia europea.

Digitized by Google

CAPÍTULO XX

GERHART HAUTMANN

La situación literaria hacia el año de 1890. — Las influencias de Zola y de Ibsen. — El problema económico y el partido obrero. — Materialismo y positivismo. — Espíritu utilitario. — El naturalismo. — Los estrenos de la *Escena libre*. — Hauptmann. — Su vida. — El drama social *Vor Sonnenaufgang*. — *Los tejedores*. — La tragedia de los humildes. — Acentos místicoreligiosos. — La vuelta al romanticismo: *Hannele*. — *El arriero Henschel*. — *Manuel Quint*, novela de análisis místico. — *Primavera griega*.

El movimiento naturalista alemán ya pertenece a la historia. Pero la mayoría de los que tomaron parte en él, aun están en vida. Además, ese movimiento breve y violentísimo ha sido el primer episodio de la evolución literaria alemana actual. Por su valiente crítica negativa, ha purificado la atmósfera intelectual alemana, y por sus esfuerzos constructivos, ha preparado los caminos por los cuales la literatura alemana actual ha podido seguir rumbo adelante. Todos los que hoy actúan en las letras alemanas, se han formado bajo la influencia del impetuoso episodio naturalista, los unos, por haber militado en sus filas, los otros, por haber reaccionado contra su credo. Era la primera manifestación intelectual de la primera generación alemana, educada en el nuevo Reich. Era la forma en la cual fué exteriorizado el espíritu de una juventud inquieta e impaciente que, según la eterna ley de los antagonismos reinantes entre las generaciones sucesivas, rechazó las ideologías de sus padres, censuró las formas vigentes de la vida institucional, y pretendió la autonomía. Los padres de esa generación habían luchado y sufrido por el restablecimiento de la unidad nacional, y, por cierto, estaban autorizados a considerar su tarea como terminada, y dedicar el resto de sus días a la contemplación regocijada de lo que habían creado: la base institucional de una vida política activa y de una evolución económica floreciente. Pero los hijos estaban igualmente autorizados a reivindicar los fueros de su autonomía espiritual, y a afirmar su derecho a la vida, lo que vale decir, su derecho a una finalidad, una tarea y un deber propios. Con este motivo, el movimiento que se manifestó en formas puramente literarias, hubo de tener repercusiones que traspasaran los límites de la vida literaria. Aspiró, en el fondo, a una nueva revisión

Digitized by Google

completa y radical de todos los valores aceptados. Respondió, no sólo a una corriente literaria, sino a un movimiento universal de la opinión pública de vanguardia. Se dirigió, según supusieron sus protagonistas, contra la tradición establecida en aquel entonces. Pero estaba dirigido, en realidad, contra el hecho de que, en esa época, la antigua tradición alemana habia sido abandonada, y que la vida alemana habia llegado a una fase en la cual estaba amenazada de una petrificación paulatina dentro de su evolución. Fué, igual como lo habia sido la doctrina de Nietzsche, más bien una vuelta a la tradición espiritual de la estirpe. Y tuvo como resultado final la rehabilitación de los conceptos fundamentales, entonces medio olvidados, de esa misma evolución nacional. Por estas razones, si es necesario conocer el verdadero significado del movimiento naturalista de 1890 para poder comprender las corrientes actuales; para comprender el movimiento naturalista, es igualmente necesario conocer la situación espiritual e institucional alemana hacia 1890.

Durante los dos primeros decenios después de la fundación del nuevo Reich, la vida alemana espiritual se había desarrollado en una atmósfera singularmente complacida, de satisfacción material y estancamiento doctrinario. El gran problema políticoeconómico que, durante más de un siglo, había agitado a toda la nación: la creación de un estado unitario y liberal, había hallado una solución feliz y definitiva, como todos supusieron con aquiescencia gustosa. El nuevo estado alemán, gobernado por una fuerte mayoría liberal, basada en el sufragio universal directo, igual y secreto de todos los ciudadanos, había abierto el campo para una nueva legislación progresista. Las discusiones sobre problemas fundamentales de política, ya no tenían más razón de ser, según parecía entonces, y, en su lugar, era necesario aprovechar una situación singularmente halagüeña para la construcción de una gran fortuna nacional. Durante más de cien años, la inteligencia alemana había trabajado y sufrido para que Alemania volviese a ser una nación como las demás del mundo europeo, como Francia o Inglaterra. Ahora, era un deber patriótico trabajar, ahorrar, producir, construir una marina mercante, edificar talleres, fabricar máquinas, fundar bancos y hacer inventos útiles. Las especulaciones teóricas fueron consideradas como prueba de atraso imperdonable o de ingratitud criminal hacia las generaciones anteriores.

Además, los hechos habían demostrado con suma evidencia que una nación no se hace con sentimientos sino con realidades. El Reich no había sido fundado por idealistas líricos, y, para no hallarse al margen de la vida políticoeconómica mundial, era necesario prescindir de efusiones retóricas y sensiblerías torpes. La nación alemana había tenido que sufrir el desprestigio y la miseria, porque sus intelectuales donquijotescos se habían inspirado en quimeras. Pero la conciencia nacional se había despertado, y, con un ardor de asceta, reprobó esas ingenuidades pueriles. Era necesario ser « un hombre moderno » y dejarse de veleidades anticuadas.

Digitized by Google

De este modo, casi se consideraba como necesario, olvidar una gran parte de la herencia intelectual alemana y europea, lo que naturalmente influyó en la educación de la juventud. La literatura — dijo entonces uno de los grandes críticos reconocidos — ha tenido su tiempo y pertenece al pasado. Ahora, a trabajar. Y la ejecución de este singular programa parecía relativamente fácil a una generación en la cual la mayoría de las grandes obras literarias alemanas, escritas desde la época de Goethe, era, o ignorada por el público en general, o de un acceso casi imposible. Nada más elocuente, bajo este respecto que la bibliografía. Las obras de Novalis y Kleist habían sido editadas en forma incompleta por Tieck, alrededor del año 1825, las de Hoelderlin por Uhland y Schwab en la misma época. Estas ediciones estaban agotadas, y no se habían publicado otras. Muchas producciones de estos autores habían circulado como manuscritos, se habían extraviado, y en todo caso, aun no habían sido publicadas ; y eran las más importantes para la comprensión de su época. Sólo en los últimos años del siglo XIX aparecieron nuevas ediciones, y las ediciones verdaderamente completas llevan todas una fecha posterior a 1900. La generación que había nacido en el primer decenio después de la fundación del nuevo Reich, desconocía una parte esencial de la literatura alemana y no podía inspirarse en el resto porque le había sido presentado e interpretado por una crítica literaria esencialmente pedagógica y filológica, « pasatista » e incomprensible para el temperamento de la juventud. Sólo conocía, como literatura moderna alemana, un conjunto de obras superficiales, convencionales y postizas que ajaban con irritante monotonía unos pocos problemas artificiales. Existía entonces, una tradición de tragedia literaria en versos clásicos, incompatible con un concepto serio de literatura. Esas tragedias estaban todas escritas según la misma fórmula : el héroe que ocupa el centro del argumento era un alto personaje, preferentemente histórico, dotado de un sinnúmero de cualidades preclaras y un solo defecto. Durante los tres primeros actos — la tragedia había de tener cinco actos — el héroe urdía una estupenda intriga de la cual daba cuenta a los espectadores en grandes monólogos, parecidos a las « arias » de una *prima donna*. Sin embargo, sus cálculos adolecían de un error fundamental, basado en el ya mencionado único defecto. Con este motivo, la situación tenía que complicarse en el cuarto acto, y el héroe, en otro largo monólogo, tenía que enterar al público sobre sus perplejidades y sobre las razones psicológicas por las cuales ponía el pie en la trampa. El último acto, ordinariamente breve y heroicamente sangriento, traía la catástrofe que era, invariablemente, la muerte teatral del héroe.

Para la juventud, este género de literatura resultó inaceptable. Buscó sus autores preferidos en las literaturas extranjeras, y los halló en la escandinava así como en la francesa, es decir, en las obras de Ibsen y Zola.

En un relato autobiográfico, un poeta lírico alemán, Max Dauthendey, ha analizado la mentalidad reinante entonces entre sus compañeros. Dice :

Digitized by Google

« Un día, tuve la oportunidad de escuchar en la calle, la conversación de dos caballeros. Decían: A Zola, este puerco, se le tendría que prohibir en Alemania. El hecho llamó mi atención, porque lo dijeron con una cara tan indignada que comprendí en seguida: Si estos burgueses se escandalizan tanto, el autor, a quien conocía de nombre, pero del cual no había leído nada, ha de ser una personalidad seguramente muy seria... En cuanto a los autores alemanes pertenecientes a la época entre 1860 y 1880, habían dado a su lenguaje un suave tono obsoleto como si sus obras hubiesen nacido anticuadas, lo que me impresionó muy mal... Había visto por primera vez un retrato de Nietzsche, el filósofo poeta, y leído un artículo entusiasta sobre él, que contenía la nómina completa de sus libros y la noticia de que el gran pensador vivía, rodeado por la noche de una demencia probablemente fatal, en casa de su madre. Corrí a una librería y pedí la obra de Nietzsche *Así habló Zarathustra*. Ni una persona en esta llamada « librería de la universidad » conocía el nombre de este filósofo alemán. Me declararon que un filósofo de este nombre no vivía en Alemania, ni había nunca vivido. Me contaron que me habría equivocado en el nombre. Sonriendo, lo apuntaron, con protestas, puesto que ni el librero de la universidad ni los caballeros presentes nunca lo habían oído mencionar... « No conocemos al filósofo Nietzsche que usted pide. Compre las obras de otro filósofo. No existe un filósofo Nietzsche, y la gente se va a reír de nosotros si pedimos una obra de él. Compre algo de Kant o Espinosa. Con estos estamos seguros de que podremos venderle los libros. » Agradecí el consejo barato que me dieron y quise marcharme. Me invitaron, entonces, en un tono condescendiente que volviese a apuntarles el nombre. Tres días más tarde el libro había llegado. »

Por cierto, ni Zola ni los escandinavos, entre los cuales Enrique Ibsen ocupaba el lugar más destacado, correspondían a la mentalidad de la nueva generación alemana, interesada casi exclusivamente en el problema obrero. En estos días, el partido de la democracia social había conseguido una posición relativamente importante en el parlamento, y se distinguía por el temperamento violentamente revolucionario de su oposición.

En la vida política alemana, el socialismo había hecho su aparición por primera vez, a mediados del siglo XIX. En sus principios había sido algo como una actitud sentimental, difundida entre los afiliados al ala izquierda liberal. A esta organización partidaria había pertenecido, también, el primer agitador y político socialista alemán, Ferdinand Lassalle. Muy ilustrado, de una elocuencia estupenda, de un temperamento incansable, de un coraje inquebrantable y de un instinto político seguro, Lassalle se había separado del partido liberal, y había fundado en el año 1864 la Federación obrera general alemana (*Allgemeiner Deutscher Arbeiterverein*). Esta escisión en el seno del liberalismo alemán había sido ocasionada por las disidencias en cuanto al problema del sufragio. Los representantes de la naciente industria alemana eran casi todos miembros del partido libe-

Digitized by Google

ral. Siguiendo en esto la doctrina de la revolución francesa, eran adversarios del sufragio universal, y pidieron que, sólo tuviesen el derecho de votar, las personas de seguros recursos económicos. Lasalle, en oportunidades de una fuerte crisis económica, fundó el primer partido obrero en Alemania con el programa siguiente: conquista del sufragio universal, directo y secreto y, segundo, establecimiento de talleres industriales productivos por el estado. La agitación de Lasalle, dirigida contra el partido liberal, llegó a su culminación cuando Bismarck estaba preparando el programa para la fundación del Reich. Su punto de vista básico había nacido de una profunda aversión contra la esterilidad del liberalismo alemán. Quiso basar la unificación de la nación alemana, no en los lirismos de los liberales, sino en realidades concretas, es decir, tanto en la soberanía que, de hecho, poseían los estados territoriales existentes, como en la nación, representada según la fórmula del sufragio universal. Hasta cierto punto, los conceptos de Lassalle coincidían con este programa. Con este motivo, Bismarck se puso en relaciones con Lassalle, y tuvo varias entrevistas con él. Pero las posibilidades creadas por esta combinación esencialmente política, no dieron resultado. La muerte prematura del gran tribuno socialista cambió las orientaciones políticas del movimiento obrero alemán. Karl Marx que vivía en el destierro de Londres, paulatinamente se hizo dueño de los partidos socialistas alemanes. Con una tenacidad laboriosa sin par, convenció a los socialistas que se hallaban fuera del grupo lassalleano, de la ineptitud del programa antiunitario y particularista que hasta entonces habían defendido. Preparó el camino para una fusión de este grupo con el de los lassalleanos, que carecían de una dirección suficientemente capaz, para mantener discusiones económicopolíticas con el gran autor del *Capital*. Y de este modo, el partido obrero alemán unido, en vez de adoptar una táctica antiliberalista y cooperar con los conservadores, apoyó el liberalismo en cuanto éste era un adversario de los partidos conservadores, dirigiéndose con su agitación, igualmente, a los obreros de la industria y a los del campo, así como Marx lo había propuesto a Lassalle, el cual, por razones de táctica política, lo había rechazado. Alrededor del año de 1890, era un partido franca y abiertamente revolucionario, republicano y, por todas estas razones, enemigo irreconciliable del gobierno alemán, el cual, como medida de defensa, dictó leyes votadas por el parlamento contra el partido socialista y sus afiliados.

Ibsen, por cierto, no tenía nada que ver con el socialismo. No soñaba con el « romanticismo de las barricadas » ni con « la marcha de los batallones obreros ». Era un « individualista » extremo, antidemocrático, antimayoritario. Su magnífica comedia *El enemigo del pueblo* es la sátira más hiriente, dirigida contra estos conceptos. En ella cuenta cómo un manantial de aguas minerales ha sido descubierto en un pueblo, y cómo todos, las autoridades y los ciudadanos, se preparan para su explotación comercial. Desgraciadamente, el médico del pueblo descubre que el agua es per-

Digitized by Google

niciosa para la salud. Los promotores de la empresa, indignados, convocan al « pueblo soberano » para proteger, en gran asamblea popular, el proyecto del futuro balneario contra este atentado criminal. La « mayoría compacta » de los ciudadanos, con unanimidad, decreta que el doctor Stockmann es un « enemigo del pueblo ». Y cuando todos ya han votado, se presenta un hombre ebrio que ha sido olvidado, para votar, en medio de los aplausos generales, con la mayoría y por los « intereses creados ».

Pero, los socialistas alemanes no tenían la mayoría, según argumentaba la juventud. Eran una minoría dentro de la nación y, además, víctima del mismo espíritu burgués como el doctor Stockmann. Tampoco, los « burgueses » de Ibsen se parecían a los de Alemania. Ibsen fustiga la vida estrecha de los pequeños pueblos noruegos y la hipocresía puritana de sus habitantes, mientras los « burgueses » alemanes, ni eran puritanos, ni vivían en el estancamiento lugareño de pequeños vecindarios aislados. Más bien tenían carácter de conquistadores, llenos de un espíritu emprendedor, y de luchadores que pecan por exceso de su iniciativa. Pero Ibsen combatía contra el espíritu comercial, contra « el negocio », y en pro de la libertad individual.

Igualmente, Emilio Zola, en el fondo, no dirigía sus violentas críticas contra la sociedad entonces actual. En la célebre serie de novelas *Les Rougon-Macquart* había escrito la historia de una familia « bajo el segundo imperio francés », es decir, en una época que ya pertenecía a la historia. Su objeto había sido : demostrar cómo la corrupción, reinante bajo Napoleón III, fatalmente había tenido que llevar la nación francesa a *la débâcle*.

Ambos, Zola e Ibsen, eran adversarios de mentalidades reinantes, y las criticaban con extraordinaria vehemencia. En Alemania, como en todos los países, los círculos oficiales, con este motivo, los acogieron con hostilidad, de modo que, en este ambiente, los escritos de ambos moralistas fueron considerados como portadores de una peligrosísima infección subversiva. Y en esta resistencia contra Ibsen y Zola, también los representantes oficiales renombrados de la vida intelectual y artística alemana tomaron parte porque, tanto en la forma literaria como en los conceptos generales científicos, Zola e Ibsen defendían las mismas ideas: eran ambos « naturalistas » y, además, partidarios de una teoría fisiológica que hoy se llama el eugenismo.

En realidad, la nueva generación de 1890 tenía el mismo odio contra las ideologías doctrinarias de los decenios anteriores como el mundo « burgués » u oficial. También para los jóvenes, el clasicismo y el romanticismo y la metafísica de Hegel eran un conjunto de ilusiones ridículas y anticuadas. A estas especulaciones quiméricas, los jóvenes, también, preferían « la realidad », o la « naturaleza », o los hechos brutales. Para ellos también, las generaciones alemanas anteriores habían dedicado un cariño pueril a unas fábulas extravagantes. Pero juzgaban el mundo, no como

Digitized by Google

hombres de negocio ni como políticos autoritarios, sino como opositores intelectuales. Ellos también consideraban los problemas económicos como los únicos de verdadera importancia, pero no los enfocaban desde el punto de vista del industrial, sino del obrero que pide aumento de sueldo. Leían las obras de Darwin y de Haeckel, eran « materialistas » y se burlaban de Hegel. Pero, cuando estudiaban la economía política, preferían la doctrina de Karl Marx a los compendios oficiales de la escuela burguesa. Coincidían con los « burgueses » si estos consideraban la « literatura » como una diversión inocente para las horas de descanso y ocio, pero insistían en la necesidad de substituir esta « literatura » superficial por otra, de mayor seriedad. Y estaban convencidos de que las obras de Ibsen y Zola tendrían que servirles de modelo para la composición de la nueva literatura. Zola había demostrado cómo los alcohólicos, inevitablemente, destruyen su propia salud y la de sus familias. Ibsen, en *Los espectros*, había demostrado cómo el matrimonio, en una sociedad únicamente preocupada de ventajas comerciales o sociales, puede servir de amparo para la transmisión criminal de enfermedades secretas. Los problemas de la salud física, bajo sus aspectos económicos e higiénicos, una mayor justicia en el fomento del bienestar nacional : esto habría de ser el tema de la literatura, y no el monótono remedo de fórmulas aburridas. Los jóvenes, en el fondo tan utilitarios, antiideológicos y antirománticos como sus adversarios convencionalistas, sólo se distinguían de ellos porque, examinando el mismo problema con el mismo criterio, se habían colocado en el punto de vista opuesto, en cuanto a los intereses que defendían. Y para esta obra, Ibsen y Zola les ofrecían el modelo de una nueva técnica apropiada.

Estos dos conceptos, el eugenístico y el de « la filosofía materialista de la historia », son formas modernas de la psicología individual determinista. Interpretan el individuo como producto de fuerzas extraindividuales, en el uno de los casos, de economía social, y en el otro, de fisiología genesíaca. Encierran la antinomia ineludible que es particular a todas las formas del determinismo, y que consiste en el hecho de que, de esta interpretación causal del individuo y sus acciones, nace el problema en cuánto y por qué una actuación propagandística puede ser útil o necesaria. Este mismo problema, también es el resultado final de la teoría general del ambiente, desarrollada en esos días, con prolijidad especial, por Hipólito Taine y que, antes, ya había sido expuesta por Goethe en su autobiografía y en sus obras históricas sobre las civilizaciones del renacimiento italiano y del rococó francés. Y, en el fondo, las ideologías que preocuparon a la juventud de esta época, provienen del mismo problema fundamental que había sido el objeto de las investigaciones de Nietzsche. Es el problema de la evolución de nuestra civilización al cual Nietzsche había dado una solución individualista, « heroica », mientras la solución propuesta por el grupo naturalista era esencialmente humanitaria, democrática, popular, socialista.

Digitized by Google

Ibsen, en cuanto a la forma técnica de su drama, ha continuado la obra teatral de Emilio Augier y Alejandro Dumas, hijo. Ha escrito *des pièces à thèse* como ellos. Expone un caso típico de injusticia o perversión convencional, lo desarrolla hasta sus últimas consecuencias trágicas, lo hace interpretar en la escena por un personaje, introducido exclusivamente con este fin, el llamado *raisonneur;* pero lo hace en nombre de una tesis en la cual se fusionan las ideas del eugenismo fisiológico con las de una crítica social, igual a la que Hebbel había expuesto en su tragedia *María Magdalena.* Además, Ibsen había adoptado algunos elementos de una nueva técnica naturalista, como, especialmente, había suprimido el monólogo. El monólogo era, para esa generación, una forma de expresión absolutamente artificial, no tanto porque la gente no suele hablar cuando está sola, sino porque, en el monólogo, los protagonistas solían exponer el significado oculto de sus acciones con la clarividencia de un psicólogo que interpreta las ideas e intenciones del autor. Ibsen, en parte, había substituído el monólogo por las disertaciones del *raisonneur* y, en parte, por escenas mudas. Había provocado sensación general cuando, en *Los espectros,* deja al pastor evangélico Manders sólo en la escena, sin hacerle dirigir la palabra al público. En vez de hacer confidencias a los espectadores, este personaje se pasea por la pieza, mira los cuadros en la pared, hojea los libros de la biblioteca, menea la cabeza, se encoge de hombros, gesticula para expresar su desconformidad, pero lo hace en forma casual, descoordinada, y, sobre todo, se calla. Esta era, según dijeron los críticos naturalistas, la verdadera « naturaleza », trasladada al teatro. Y entre tanto, estos críticos, ellos también, se abismaron en entreveradas especulaciones de estética. El arte había de reproducir las cosas y los incidentes de la vida real con una exactitud que hoy quizá llamaríamos fonográficocinematográfica. « El arte viejo — dijo Arno Holz, uno de los jóvenes legisladores estéticos de la joven generación — describía la caída de una hoja del árbol, contando únicamente que cae al suelo, moviéndose en líneas espirales. El arte nuevo describe esta evolución siguiéndola de un momento al otro. Describe cómo la hoja, en este momento iluminada de un lado, es de color rojizo en el anverso y de color de sombra gris del otro lado; cómo, un momento más tarde, estos colores han cambiado de lugar en la hoja; cómo la hoja, primero, cae la línea directa, cómo, después, bajo el impulso de un airecito, cae en una dirección oblicua; y cómo, finalmente, vuelve a caer en línea recta. »

El movimiento naturalista fué inaugurado en 1885 cuando su más importante precursor, Michael Georg Conrad (1846-1928), fundó en Munich la revista *Die Gesellschaft (La Sociedad);* pero asumió mayores proporciones en 1889 con la fundación de la asociación Freie Buehne (Escena libre) y la revista *Freie Buehne für das Leben (Escena libre para la vida)* en Berlín. La mencionada asociación era una especie de cooperativa que, en teatros alquilados y con actores rentados, debía estrenar las obras de los

Digitized by Google

jóvenes, rechazadas por los directores. Su tarea fué inaugurada en el mes de septiembre de 1889 con *Los espectros* de Ibsen. Entre tanto, el grupo « naturalista » había establecido sus moradas en una pequeña aldea cerca de Berlín, Friedrichshagen, situada a orillas de un lago y al lado de un barrio obrero. Allá vivían, ligados por un compañerismo y una amistad estrechos, Gerhart Hauptmann, los hermanos Hart, el novelista noruego Arne Garborg, los escritores suecos August Strindberg y Ola Hansson, el polaco Stanislaus Przybyczewsky y otros bohemios ambiciosos. Y de la orilla del lago Müggelsee salió el drama social *Vor Sonnenaufgang* (*Antes de levantarse el sol*) que provocó la curiosidad y la indignación públicas.

Fué estrenado el 20 de octubre de 1889 por la « Escena libre ». La representación fué interrumpida varias veces por un tumulto general, y hasta hubo escenas de pugilato. El autor se llamaba Gerhart Hauptmann. Era un joven muy esbelto, muy rubio; tenía la cara típica de un poeta soñador; y era completamente desconocido fuera del « grupo ». La obra, en realidad, no era « naturalista » en el sentido que, entonces, se dió a esta designación, sino era lo que indica su subtítulo : un drama social. El autor, por cierto, acata con ostentación las leyes de la estética « naturalista », y ha introducido, con este fin, en su obra, varias escenas de una crudeza singular. Pero su verdadera aspiración es puramente ideológica. El credo « naturalista » había sido formulado por Arno Holz en la forma siguiente : « El arte tiene la tendencia de volverse naturaleza. Y es idéntico con la misma naturaleza, según lo permiten las condiciones en las cuales se halla la técnica y su manejo. » Hauptmann, al contrario, había escrito un drama *à thèse*, había expuesto una teoría a la vez « eugénica » y « social », es decir, fisiológica y económica. Y lo había hecho como un doctrinario que propaga ideas. Sin embargo, el drama que debió su discutidísimo éxito a su ideología, posee, en cuanto a la exposición de doctrinas, hoy, sólo interés como documento histórico. Pero, sin querer y sin saber, a pesar de su verdadera intención, el autor se había revelado como gran dramaturgo. Casi se puede notar cuánto le molesta su idiosincrasia doctrinaria, y cómo, cada vez cuando se olvida de ella, pone en movimiento caracteres, emociones, cavilaciones y sentimentalidades puramente humanos que, todos, no tienen nada que ver, ni con « la cuestión obrera », ni con la « eugénica », ni con la doctrina del « naturalismo ».

Gerhart Hauptmann había nacido el 15 de noviembre de 1862 en Obersalzbrunn, Silesia, de una familia que se hallaba en una situación económica cómoda. Había empezado a cursar el colegio de Breslau, pero lo había abandonado « por espíritu de independencia », para dedicarse a la agricultura. Pocos años más tarde volvió a Breslau y estudió escultura, en la Academia de bellas artes, sin hallar satisfacción en su nueva carrera. Se trasladó a la Universidad de Jena, donde el célebre Haeckel dictaba una cátedra de ciencias naturales, y estudiaba la vida de los infusorios y las amibas. Pero era un alma inquieta y problemática. Pertenecía a la

Digitized by Google

clase de gentes de la cual se ha dicho que « serían felices si se hallaran en otro sitio ». Emprendió un gran viaje por España e Italia, volvió a ejercer la escultura, y, por fin, se había incorporado al grupo bohemio de Friedrichshagen donde, como abstemio y vegetariano casi místico, ocupaba una situación singular. Su primera obra, una extensa epopeya de estilo byroniano, había pasado inadvertida : *Promethidenlos (La suerte de los hijos de Prometeo*, 1885). Tampoco su novela *El guarda barreras Thiel (Bahnwärter Thiel*, 1887), ya impregnada de ideas naturalistas, había llamado la atención pública. Ahora, el éxito de su drama le puso, de un golpe, a la cabeza del movimiento « naturalista » y le creó, tanto para los mismos « naturalistas » como para sus adversarios, una posición destacada.

El protagonista del « drama social », Alfred Loth, es una personificación doctrinaria de todas las teorías « antiburguesas » entonces en boga. Es antialcoholista y abstemio radical. Tampoco fuma. Ha jurado no casarse sino con una muchacha absolutamente sana y descendiente de padres sanos. Es partidario de la « emancipación de la mujer ». Estudia « la cuestión obrera » y escribe folletos revolucionarios. Ha sido sentenciado, a causa de sus agitaciones subversivas, por un tribunal de Leipzig a dos años de cárcel y ha purgado esta pena. Por estas razones, ha sido expulsado de la universidad. Comunica sus ideas y cuenta su historia a cada persona que encuentra. Es una figura netamente idealizada ; pero el autor, para cumplir con el dogma « naturalista » que no admite personajes heroicos, por lo menos le presta opiniones imbéciles sobre literatura y arte.

Este joven ingenuo llega a una aldea de Silesia donde, hace algunos años, han sido descubiertos yacimientos de carbón. Se ha formado una gran compañía de explotación minera. Los aldeanos se han enriquecido por la repentina valorización del suelo, y viven como siempre lo hacen los « nuevos ricos ». Han abandonado el trabajo de los campos, quieren imitar la « vida social » de la « alta sociedad » y pasan sus días y noches emborrachándose y corriendo detrás de las mujeres. Los ancianos prefieren el aguardiente, los jóvenes el champaña. Del otro lado, los obreros de la mina, explotados y mal pagados, gimen bajo la opresión capitalista y llevan una vida antihigiénica, por falta de dinero y de medidas profilácticas. Alcoholismo de un lado y tisis del otro lado, tal es la situación que Loth se ha propuesto investigar para publicar un panfleto « anticapitalista ».

En esta aldea, Loth encuentra a un antiguo amigo y ex compañero socialista, el ingeniero Hoffmann, que ha hecho sus paces con el capitalismo. Es director de la sociedad anónima de minas, es rico y ha llegado a su posición por una serie de maniobras notorias y objecionables. Se ha casado con la hija de un aldeano enriquecido, y, junto con ella y toda la familia, se alcoholiza. El ingeniero Hoffmann comprende qué peligro podría traer, para él y para la sociedad anónima, la publicación de un estudio detallado sobre la situación de los obreros. Invita a Loth para vivir en la casa de su

Digitized by Google

suegro, le presta dinero, y hace todos los esfuerzos imaginables para disuadirle de sus propósitos. La casualidad le ayuda en forma inesperada. Loth se enamora de la cuñada de Hoffmann, una muchacha joven, que ha sido educada en un instituto de los hermanos moravianos del cual acaba de regresar, y que aun no ha sido contaminada por el ambiente. En una escena profundamente lírica, los dos enamorados resuelven huir de esta casa de perversión. Pero Loth. ingenuo como un niño, aun ignora la vida que llevan los padres de la joven. Solo en el último momento comprende la realidad, y sabe que el aldeano sucio, completamente ebrio, que ha visto ambular por la calle, es el padre de su futura esposa. Fiel a sus convicciones de « eugenista », se va sin despedirse de la joven, y ella se suicida.

El drama, desde el punto de vista literario, tiene altas cualidades por dar la descripción impresionante de un ambiente atrozmente antipático y por la forma absolutamente natural en la cual, sin afectación alguna, se desarrolla el diálogo. Por primera vez, desde hacía muchos años, volvieron a aparecer en la escena seres verdaderamente humanos que hablan con frases humanas, evitando todos los convencionalismos vulgares de una literatura artificial. Y si no hubiera en el drama una serie de escenas crudas, brutales y repugnantes en lo extremo, probablemente habría quedado incorporado al repertorio de la escena alemana. Pero la aparición reiterada de hombres tan ébrios que caminan a cuatro patas, que yacen en el suelo aullando, la grosería de los « nuevos ricos » para con las mujeres, todo esto y otras incidencias. han sido la causa de que el « drama social « de Hauptmann, sólo ha podido tener una influencia muy grande sobre los dramaturgos y no el público.

En su próxima obra *Das Friedensfest (La fiesta de reconciliación*, 1890), Hauptmann vuelve a sus doctrinas sobre la transmisión hereditaria de enfermedades, describiendo el ambiente de una familia de neurasténicos. Los *Einsame Menschen (Almas solitarias*, 1891), que han tenido un éxito mundial, se inspiran llana y lisamente en las doctrinas ibsenianas sobre el matrimonio. La comedia *Kollege Crampton (El colega Crampton*, 1892*)* llamó la atención general por el hecho de que Hauptmann, esta vez, trató el problema del alcoholismo en forma humorística. Con todas estas obras, Hauptmann se había conquistado la posición de un dramaturgo reconocido, cuyas obras se estrenan en los grandes teatros. Pero obtuvo su primer éxito rotundo con *Die Weber, Schauspiel aus den vierziger Jahren (Los tejedores, drama del tiempo entre 1840 y 1850*, estrenado en 1892).

Por cierto, *Los tejedores* aun pertenecen a la literatura sociológica, y son, hasta cierto punto, una obra partidaria, socialista, por el ambiente obrero que describen y por las simpatías evidentes que el autor profesa por los obreros y su lucha contra los « capitalistas ». Sin embargo, los personajes no son portavoces de doctrinas políticosociales, ni representan lo que tendría que llamarse el movimiento obrero consciente. En cuanto a la situación económicosocial, descrita en *Los tejedores*, más bien representa un

Digitized by Google

episodio antiprogresista, reaccionario en la historia del movimiento obrero. En la época entre 1840 y 1850. los telares mecánicos paulatinamente destruyeron la vieja organización de la industria alemana de tejidos, basada hasta entonces en el uso del telar manual y el trabajo a domicilio. *Los tejedores* describen el ambiente de esta vieja organización cuyos representantes, con trágica obstinación, tratan de defenderse contra el progreso técnico. Tanto el industrial como el obrero consideran a la máquina como su enemiga, y ambos perecen por no comprender su época. El industrial testarudo no quiere modernizar su sistema de producción. Lucha contra las grandes fábricas de tejidos, y se sostiene contra su competencia porque, en una forma brutal y fraudulenta, paga precios cada vez más inferiores a los obreros a domicilio por sus productos. Los obreros a domicilio, igualmente tercos, tampoco quieren adaptarse al nuevo sistema de producción industrial. En vez de trabajar en los talleres mecánicos, siguen con su organización rutinaria, y prefieren el hambre a la pérdida de lo que consideran como su independencia y dignidad. Quieren ser artesanos autónomos en vez de obreros disciplinados por la máquina y el taller. Y, por fin, cuando ya no pueden más soportar las privaciones, estos trabajadores a domicilio invaden la « villa » de su patrón, la saquean y se preparan para asaltar la fábrica y para hacer pedazos de su terrible enemiga, la máquina. En esta oportunidad interviene la tropa, y el tumulto termina con la derrota material de un movimiento que, por razones económicas, ya antes estaba condenado al fracaso y la muerte.

Los tejedores, por todas estas razones, no son la exposición de una doctrina socialista, ni la afirmación de un ideal políticoeconómico. Son la descripción de un proceso económico, de una tragedia colectiva, en la cual las víctimas, los obreros, no tienen razón. Pero la simpatía del autor va hacia esos seres obtusos, hacia esos « infelices » que viven en el error más craso y lo pagan con su existencia económica y hasta con su vida. La descripción minuciosa del ambiente, el cariño puramente humanitario que el autor demuestra a los pobres, la fuerza singular con la cual Hauptmann ha sabido individualizar los personajes, componentes de un ambiente humilde y tonto, la exactitud del realismo con el cual los retrata, la falta absoluta de afectación en el lenguaje, especialmente de los obreros ; todo este arte discreto, compasivo, indirecto, insinuante, constituye el mérito del drama que, entre tanto, ha encontrado aceptación mundial a pesar de la artificialidad tendenciosa con la cual el autor describe el ambiente « capitalista ». Cuando se estrenó, estas cualidades casi pasaron inadvertidas porque, en esa época, acalorada por discusiones políticas, *Los tejedores* fueron considerados como una manifestación puramente partidaria. En realidad, Hauptmann, por primera vez y casi completamente, había abandonado el terreno del arte doctrinario y político. Los antecedentes de su actuación literaria, entonces, imposibilitaron una exacta apreciación del drama. Más tarde, Hauptmann ha cultivado con singular felicidad el género inaugurado por

Digitized by Google

Los tejedores, la tragedia de los humildes, la mala suerte que persigue a los hombres ingenuos, buenos y carentes de viveza, a los obtusos de buena voluntad, a las víctimas de los « vividores », en fin, a los que se suele llamar « infelices ». Con la perfección de este género, Hauptmann ha llegado a la creación de varias tragedias profundamente humanas, de una inspiración suave, casi mística, de acentos religiosos, y completamente exentas de toda pretensión teóricoideológica. Frecuentes veces, Hauptmann ha vuelto a presentar obras dramáticas de un vuelo « más alto » intelectual, y siempre ha fracasado, a pesar de los éxitos pasajeros que, con mucha justicia, se tributaron al eximio arte de su diálogo y de su caracterización individual. Hauptmann, como dramaturgo y novelista, siempre ha alcanzado la perfección cuando ha descrito paisajes y personas, vistos por él, sencillos, humildes, ajenos a los problemas abstractos y dotados de un alma casi vegetativa.

La razón es que Hauptmann es un artista intuitivo y que se inspira en el misticismo religioso. En la mayoría de sus obras sobre escenas de la vida contemporánea, opone al grupo de los « vivos » y « suertudos » una o dos personalidades que, en formas diversas, están afiliadas a la secta de los hermanos moravianos, este pequeño grupo muy eficaz de místicos protestantes cuyo credo se basa en la abdicación completa de la individualidad y voluntad propia.

Por el momento, Hauptmann volvió en su próximo drama *Der Biberpelz, eine Diebskomödie (La piel de castor*, comedia de ladrones, 1893) a las ideologías políticas sin que, por esto, haya perdido el dominio del arte teatral, demostrado con tanta maestría en *Los tejedores*. *La piel de castor* es una sátira política, dirigida contra el jefe político de una aldea situada cerca de Berlín. Este hombre, inepto y petulante, pasa sus días persiguiendo a « los sujetos dudosos », domiciliados en su distrito, es decir, un publicista liberal y unos socialistas militantes. Reúne material contra ellos, y, creyendo todo lo que se le cuenta sobre ellos, se vuelve el instrumento involuntario de una vieja ladrona.

Indudablemente, Hauptmann, y, junto con él, todos los afiliados al « naturalismo » pronto perdieron la fe en la nueva estética proclamada con tanto ruido unos pocos años antes. Andaban buscando nuevas formas literarias, y se dirigieron hacia los conceptos del teatro romántico en verso. A esta tendencia obedecen la tragedia mediovisionaria *Hannele (Juanita*, 1903), la tragedia histórica *Florian Geyer* (uno de los héroes de la revolución campesina alemana del siglo XVI, estrenada en 1896) y *Die versunkene Glocke (La campana hundida*, 1897), tragedia escrita en versos rimados, poblada por seres imaginarios como sátiros, ninfas, etc.

La tragedia *Hannele* posee entre estas producciones, el mayor valor literario y, además, combina, en forma casi sinóptica, las dos tendencias del momento, la naturalista y la romántica. Es la historia de una pobre muchachita campesina que ha perdido a su madre y que es martirizada por

Digitized by Google

su padre, un obrero alcoholista y brutal. En una noche fría de invierno, el padre que ha vuelto ebrio a la choza, la echa a la calle. Enloquecida, la muchacha cree oír voces que la llaman de un estanque, y se tira al agua de donde la retira el maestro de la escuela. La lleva al asilo de corrección donde muere. La tragedia empieza con una escena de alegría y riñas entre los inquilinos del asilo, entre ladrones, alcoholistas, mendigos e idiotas, interrumpida por la entrada del maestro de escuela que lleva en sus brazos a la muchachita desmayada. Hace callar a los malvados turbulentos y evacuar la sala. Vienen el médico y una hermana de caridad para cuidar a la enferma que, en sus delirios, confunde a la hermana de caridad con su madre muerta y al maestro de escuela con Jesucristo. Ve los personajes de la leyenda bíblica y de los cuentos infantiles que rodean su cama, los ángeles del cielo, el sastre del folklore, etc. Presencia su propio entierro y su salida para los cielos. Y todas estas visiones de la enferma toman cuerpo, se representan en la escena, donde los ángeles hablan en versos y el sastre canta un *lied* folklórico. Terminadas estas alucinaciones románticas, se restablece la realidad en la escena. Se distingue la cama improvisada, y el médico, sencillamente y emocionado, dice a la hermana de caridad: « ha muerto ».

En el año de 1898 se estrenó la tragedia *Fuhrmann Henschel (El arriero Henschel)*, en la cual Hauptmann, en la forma más cumplida, ha analizado el martirio del ser humilde y bueno. El arriero Henschel, personaje medio analfabeto y de bondad suave, ha enviudado y, para dar una nueva madre a su hijita, ha vuelto a casarse. Es un hombre que no pertenece a este mundo y no ve la maldad de los ladinos. Así, ha escogido como segunda esposa a una pervertida que le explota, lo engaña, martiriza a la chica y transforma la vida de este ingenuo trabajador en un verdadero infierno. Por fin, el arriero lo descubre todo y, presa de desesperación angustiosa, se suicida.

Desde entonces hasta el día de hoy, Gerhart Hauptmann ha producido un número considerable de obras de teatro: *Der arme Heinrich (El pobre Enrique*, dramatización de una epopeya religiosa de la edad media, 1902), *Rosa Bernd* (tragedia de una muchacha humilde, 1903), *Und Pippa tanzt (Y Pippa baila*, obra fantástica, 1906), *Kaiser Karls Geisel (El rehen del emperador Carlomagno*, drama históricopsicológico, 1908), *Griselda* (obra históricoliteraria, 1909), *Ratten (Ratas*, la tragedia de un hogar humilde, 1911), *Gabriel Schillings Flucht (La huída de Gabriel Schilling)*, *Die Jungfern von Bischofsberg (Las señoritas de Bischofsberg)*, la comedia shakespeareana de ladrones *Schluck und Jau*, la comedia política *Der rote Hahn (El incendio)*, las tragedias sacadas de la historia de la conquista de México, *Der weisse Heiland (El salvador blanco)* e *Indipohdi* y otras. Todas han sido estrenadas con éxito, pero ninguna o casi ninguna, se ha mantenido en el elenco del teatro alemán. Son todas, obras de un gran dramaturgo que maneja con el arte más consumado el diálogo y la ca-

Digitized by Google

racterización de los personajes. Describen, en cuanto tratan un tema contemporáneo, con un verismo sorprendente los ambientes más variados de la ciudad y del campo, preferentemente las aldeas de Silesia o de los alrededores de Berlín, como sus personajes humildes siempre hablan o el *argot* de la metrópoli o el dialecto aldeano de Silesia. Ha dibujado en ellas un sinnúmero de caracteres, típicos para la Alemania contemporánea, de modo que sus dramas, más tarde, han de ser una mina inagotable para el historiador de nuestro tiempo. Muchas veces, el drama, desde el principio hasta el fin, está escrito en versos, ordinariamente admirables. Pero, a pesar de todas sus altas cualidades, ninguna de estas obras posee el grado de perfección, el gran acierto de la forma y las ideas, este último toque de belleza cumplida, que caracterizan las obra de valor permanente. Hasta la fecha, Hauptmann, sigue siendo el autor de *Los tejedores*, de *Juanita* y *El arriero Henschel*. Pero, naturalmente, existe siempre la posibilidad de que el gran dramaturgo aun halle la obra definitiva que sigue buscando.

La visión del mundo, tal como está descrita en estas obras dramáticas, es pesimista en lo extremo. Es la visión de una humanidad ilusa, mezquina, ciega, engañosa, traidora, mentirosa, acaparadora, ávida, siempre descontenta y, por ende, olvidadiza del bien supremo. El pesimismo de Hauptmann, como ya ha sido dicho, arranca de su profundo misticismo. Pero no es un místico que posee la solución del gran enigma, es un místico que la busca con angustias y cavilaciones atormentadas. Sabe que sólo el « más allá » brinda una verdadera felicidad. Encuentra fragmentos de esta vida ideal en el arte, en la vida retraída, en la resignación, en el amor al prójimo, pero anhela la posesión de una verdad completa, universal, indiscutible. Tiene la melancolía de los que tienden hacia lo inaccesible y que conocen la esterilidad de sus esfuerzos. Afirma que la felicidad está reservada a los corazones simples y humildes, y que esta humildad sólo pertenece a las almas ingenuas que se ignoran a sí mismas. Es, como lo son tantos otros contemporáneos, un cariñoso aficionado del misticismo, pero no un místico, sino un alma inquieta. Sueña con el idilio de las chozas bucólicas, pero no se atreve a abandonar las ricas mesas que sólo se hallan en los palacios. Odia a la perversidad de un mundo en el cual hasta los sentimientos más puros son causa de brutalidades, pero queda perplejo frente a la alternativa, o de aceptar y cooperar en esta orgía de vulgaridades, o de huir de ella para vivir como anacoreta.

Esta actitud mística frente a la vida predomina en las distintas novelas que Gerhard Hauptmann ha publicado. Ya antes de obtener su primer éxito teatral, había publicado, en 1887, la novela *El guardabarreras Thiel*, estudio minucioso psicológico y descripción detallada del paisaje ultramoderno que forma la red de un ferrocarril. Su descripción de un tren que pasa durante la noche por una selva de pinos, ha obtenido la merecida fama de ser un modelo artístico de exactitud, impregnada de sentimentalidad. En su segunda novela *El apostol* (*Der Apostel*, 1895), ya inauguró

Digitized by Google

el análisis de las emociones y contemplaciones religiosas que, en la gran novela *Der Narr in Christo Emanuel Quint (Manuel Quint el loco, apasionado de Cristo,* 1910), es el único tema. Es la historia de un muchacho aldeano, místico y sectario, que sale por el mundo para predicar el nuevo evangelio de no resistencia y que, creyéndose el Cristo resucitado, perece como demente en una tormenta de nieve. También predomina el problema religioso en su *Griechischer Frühling (Primavera griega.* 1907), libro de viaje en el cual la descripción de los paisajes griegos, en el fondo, no es sino el pretexto para discusiones sobre el origen de nuestra civilización y cuestiones religiosas. Hauptmann, por « naturalista » y anticlasicista que fuere, pisa el suelo de Grecia con esta veneración absoluta que es común a todos los alemanes. Tiene conciencia de hallarse en los lugares sacrosantos donde nació la vida espiritual europea y donde ha alcanzado su más hermosa culminación. En la civilización griega — dice — « lo que hoy se ha diferenciado como teatro e iglesia, formaba aun un conjunto unido; y el templo, lejos de ser un *momento mori* invitaba a una vida más elevada, festiva, invitaba como una tienda divina de muchos colores, de histriones ». Así, el drama griego « reflejaba, en formas sagradas, el alma popular griega, intensificándola hasta la sublimidad. Y ¿qué valdría un poeta que no amara, por su misma esencia, la expresión intensificada del alma popular? » El mito griego, producto de la imaginación popular y expresión del sentimiento religioso; el teatro griego, instrumento de emoción artística y dedicado al servicio religioso popular: tal era la base armoniosa de una civilización que « ha podido ser sepultada, pero no ha podido morir. Está sepultada, pero en las almas de los hombres que viven, y, cuando sean conocidas todas las capas terrestres que cubren el alma griega, la gran hora de las excavaciones, también, habrá llegado para el alma griega ». Esta alma griega estaba llena de una armonía que, en medio de nuestra civilización de elementos heterogéneos, ha sido perdida. Por eso, pisar el suelo donde vivían los grandes iniciadores de nuestra civilización, significa vivir « momentos de felicidad que, para muchos años, otorgan a nuestra alma un brillo especial » y que producen « una inexpresable voluntad de vivir ». Sin embargo, este pueblo, a la vez artístico y religioso, alcanzó la armonía sublime de su vida interior dentro de un ambiente bucólico y pastoril. Era una tierra donde, según el mito griego, « el gran Pan celebró, bailando, el nacimiento de Píndaro ». Y en esta esencia campesina de la civilización griega residen las fuerzas dinámicas de las cuales nació el progreso moderno: « Es inevitable que un hombre con hondas emociones religiosas, educado como cristiano... siempre vuelva a hallarse frente a la personalidad del Salvador... ¿Y no era El, también, un pastor? ¿No prefería El verse en la actitud simbólica del pastor? ¿No lo ven los pueblos como a un pastor? ¿Y no se le venera aun hoy... con el símbolo del bastón pastoril, como a un pastor divino, a un dios pastoril? »

Digitized by Google

CAPITULO XXI

LA TRANSICIÓN DEL NATURALISMO A LA ACTUALIDAD

La doctrina del naturalismo. — Crítica de esta doctrina. — Función histórica de los movimientos naturalistas. — Frank Wedekind. — Su doctrina social. — Técnica naturalista con fines de simbolismo. — Los prototipos de la vida actual. — Poesía lírica. — Richard Dehmel. — El problema económico. — Concepto cósmico del amor. — Detlev barón von Liliencron. — La obra negativa del naturalismo. — Su obra constructiva. — Restablecimiento de la tradición literaria. — Ampliación del concepto literario por la generación siguiente.

El naturalismo no es una interpretación fundamental del universo ni una ideología históricomoralista, sino exclusivamente la doctrina de un procedimiento técnico. Pretende reproducir la realidad integral de la vida y los hechos, e impresiona, en ciertas épocas, como si presentara una verdadera y fiel descripción de la naturaleza y las realidades. Sin embargo, produce esta impresión sólo porque el naturalismo suele surgir en épocas de convencionalismo irreal, cuando el arte y las letras no son sino el remedo automático de fórmulas huecas, la expresión de sensibilidades ajadas, la imitación de modelos exclusivamente literarios y la aplicación de recetas anticuadas. Contra el abuso del tradicionalismo, suele levantarse una protesta, inspirada en la conciencia de su carácter irreal. Puesto que las convenciones literarias, provenientes de épocas anteriores, han sobrevivido a los problemas, de los cuales, en su tiempo, nacieron, esas formas del arte se vuelven, entonces, meramente automáticas, carecen de vitalidad, y se petrifican ; y una nueva ideología, basada en el conocimiento y la valorización de los hechos nuevos, les opone la vitalidad de su criterio, y lo comprueba, alegando esta misma realidad. Contra las nociones facticias y convencionales, alega el conocimiento de los problemas de actualidad. Tiene que cumplir con dos tareas : primero, ha de demostrar que la realidad es diferente de las descripciones convencionales y que la vida actual plantea problemas desconocidos hasta la fecha, y, segundo, ha de justificar su criterio por una exposición cuanto más exacta de los hechos en los cuales se apoya. Es una de las formas en las cuales la crítica puede materializarse y será la forma preferida en épocas cuando la tradición literaria ha llegado a un alto grado de irrealidad y se ha petrificado en el remedo rutinario de

Digitized by Google

fórmulas meramente convencionales. De este modo, el naturalismo o « verismo » ya había surgido dos veces en la literatura alemana moderna ; y con este motivo, es oportuno reiterar las consideraciones expuestas en los capítulos anteriores correspondientes.

La doctrina del naturalismo siempre ha pretendido substituir « la mentira convencional » por « la naturaleza » y por una reproducción verídica de la realidad. Por cierto, como lo ha dicho Duerer, todo el arte está encerrado en la naturaleza. Pero así como agrega Duerer en esta observación doctrinaria, el artista ha « de sacar » el arte de la naturaleza, puesto que una verdadera reproducción de la naturaleza es imposible. La naturaleza, según dijo Lessing en un pasaje reproducido en el capítulo correspondiente, es « infinita », y el hombre es « finito ». El hombre, sólo puede reproducir los elementos de la naturaleza que considera como esenciales, es decir, que han entrado en su ideología, como factores, o constructivos, o de crítica negativa. Frente a los convencionalismos petrificados, el espíritu renovador siempre se apoyará en « la naturaleza » ; y, entre los procedimientos técnicos que halla a su disposición, el naturalismo, ordinariamente, será de utilidad suprema. Así había sucedido en los últimos decenios del siglo XVIII cuando el movimiento de 1770 estalló y cuando la juventud hizo uso del naturalismo para descubrir y exponer los nuevos problemas de actualidad. Con estos fines, Goethe, Klinger, Lenz y otros, habían manejado la técnica del naturalismo, y habían demostrado que « la realidad » no era lo que aseveraba la literatura convencional de su tiempo. Del mismo modo, Buechner había renovado la técnica naturalista para exponer problemas de psicología fisiológica y de política esencialmente económica. Igualmente, Otto Ludwig, en sus diatribas contra Schiller y contra los románticos, había insistido en el insoportable contraste que existía entre los deslucidos conceptos de la literatura corriente y « la realidad ». Y, por fin, el naturalismo de 1890 de Gerhart Hauptmann y sus compañeros afiliados a la escena libre, se aprovechó de esta técnica para reproducir en forma « verídica » los hechos y las situaciones en los cuales fundaran su doctrina de eugenismo y de crítica económicosocial.

En todos estos casos, el naturalismo había sido considerado por sus adeptos como una ideología general, como una doctrina en la cual hubiesen basado sus conocimientos de los hechos y sus teorías de crítica sociológica. En realidad, estas teorías habían nacido, a su vez, de conceptos ideales sobre una justicia ideal y de observaciones según las cuales las doctrinas oficiales, para justificar su predominio arbitrario, habrían llegado a una descripción adulterada de los verdaderos hechos. De este modo, lo que los protagonistas del naturalismo habían considerado como los fundamentos de una ideología, no había sido sino la forma predilecta para su materialización artística. Y con este motivo, el naturalismo, no sólo tuvo que agotar pronto sus recursos espirituales y resultar únicamente un episodio en la evolución literaria, sino que tuvo que ceder el paso a una literatura que

Digitized by Google

se inspirara francamente en los conceptos de la crítica ideológica y que, dentro del espacio relativamente breve de otro lustro, adoptara nuevas formas de expresión literaria. El naturalismo cumplió con sus funciones históricas de crítica negativa, pretendiendo haber descrito en forma desinteresada y completa « la naturaleza » de los hechos y de los caracteres humanos. Le sucedió una literatura de transición en la cual la crítica social se hizo en la forma de una afirmación directa, doctrinaria, y que conservó la técnica del naturalismo, sólo en cuanto pudo servir para otorgar una elocuencia persuasiva a las doctrinas sociales o para ensalzar la singularidad chocante de estas doctrinas por la crudeza de la forma.

El representante típico de este naturalismo, transformado en el instrumento de una profesión de fe agresiva, desairada y hasta brutal, ha sido Frank Wedekind. Toda su obra gira alrededor de los problemas que surgen de los contrastes que existen entre una realidad grosera, hipócrita, y un ideal lírico de pureza casi etérea. Es, en el fondo, la obra de un poeta que está imbuído del espíritu más profundo de veneración hacia conceptos de una pureza inmarcesible, pero que se halla frente a las realidades de una vida irremediablemente pervertida y nauseabunda. Es la obra de un idealista desilusionado, de temperamento militante y falto de humorismo. Es la afirmación dolorosa y cruel de un ideal, expresada en la forma satírica y violenta de la descripción casi entusiasta de una realidad que reniega del ideal. Es una prédica de santidad en la cual el misionero, para exhortar a los penitentes, pinta, exclusivamente, los horrores del pecado.

Frank Wedekind nació el 26 de julio de 1864, en Hannover. Después de haber ocupado varios puestos medio literarios, como, por ejemplo, el de jefe de la sección de publicidad en una gran empresa industrial, se hizo conocer como uno de los « once verdugos », famoso cenáculo de intelectuales y poetas que habían formado una especie de « café concert » literario para recitar y cantar ellos mismos sus producciones líricas y épicas de inexorable sátira social. En 1891 obtuvo su primer gran éxito en el teatro, con el estreno de *Fruehlings Erwachen, eine Kindertragödie (El despertar de la primavera*, una tragedia infantil) que, hasta el día de hoy, sigue siendo su obra más conocida y, por el escándalo que produjo, la más popular. Entre sus demás obras teatrales, las más importantes son *Der Erdgeist (El espíritu elemental*, 1895*)*, *Der Marquis von Keith (El marqués de Keith*, 1904), y *Die Buechse der Pandora (El cajón de Pandora*, 1903). Murió el 9 de marzo de 1918 en Munich.

Bajo sus aspectos exteriores, la obra de Wedekind es la exposición triunfadora y cínica de un universo esencialmente pervertido. Con este motivo, será siempre reprobada por los críticos que, intencionalmente o sin querer, sólo se preocupan de los argumentos que ha relatado. Como ha ocurrido a todos los satíricos de temperamento mordaz, su descripción de escenas repulsivas o de carácter canallesco, hecha con fines de censura moral, ha sido ella misma, el objeto de las censuras moralistas. Sin embargo, si Wede-

Digitized by Google

kind ha reproducido en sus obras, con una minuciosidad que se inspira en el odio y la indignación, todo cuanto juzgaba ruín, si ha querido demostrar que nuestra época suele esconder, detrás de frases de alta moral social, los instintos más bajos, y si ha pintado, con el entusiasmo de la execración y desesperación, únicamente escenas de vileza horripilante, no es, por eso, necesario, ni considerar sus obras como literatura inmoral, ni rechazarlas con este motivo. La musa de Wedekind es la desesperación, y su estética se puede comparar a una perpetua carcajada de irritación macabra. Afirma, que nuestra época está bajo el imperio de la ruindad triuntante, pero se indigna tanto contra esta ruindad que, como hipnotizado por ella, la analiza, y la busca hasta en sus guaridas más recónditas. Censura, no tanto los actos y las aptitudes castigadas por las leyes y las convenciones sociales, como aquellas formas de la ruindad que, o por estar astutamente conformes con las flaquezas sociales, o por el efecto de la corrupción, resultan impunes, triunfantes y vencedoras. En su análisis psicológico de la vileza contemporánea, busca la fuente de la perversión actual y clasifica las modalidades según las cuales se manifiesta. Según Wedekind, la gran vergüenza de nuestra edad, su única y esencial vergüenza, es el espíritu mercenario, el hecho de que, en nuestra época, todo ha sido comercializado y tiene su precio como cualquier mercadería. Es una época en la cual todo se vende, todo se compra y en la cual, por consiguiente, los individuos infectados por la perversión actual, no anhelan sino la posesión del dinero para conquistar cuantas lujurias les brinda el gran mercado de los placeres brutales y sensacionales. A su afán de lucro sacrifican, no sólo el honor y la conciencia, sino la felicidad de los suyos y el bienestar de la nación. Son cobardes en cuanto acatan el mando de los poderes reinantes, en cuanto lo reverencian aun en la forma de la corrupción y la mentira, y en cuanto son esclavos, a la vez, de sus instintos brutales y de las valorizaciones que les impone la moda y la convención del día. De las actuaciones malsanas de esta gente, triunfante en la lucha por la vida, resulta una insoportable perversión en los conceptos morales entre los demás que, humildes, han de inclinar la frente bajo el yugo de los vividores reinantes. En el mundo verdadero de nuestra época, la ruindad, cuando dispone de fuerzas bastantes de brutalidad, y cuando se ha librado del último escrúpulo moral, tiene que triunfar, y este triunfo de las actuaciones oficialmente reprobadas, ha de repercutir en una confusión perversa de los sentimientos morales en general. Nuestra época, en realidad mercenaria, pero altruista e idealista según el antifaz oficial que lleva, por consiguiente, es el prototipo de la hipocresía moral y social.

Wedekind, continuador de las ideas pesimistas de Jean Paul, pero sin poseer su humorismo resignado, defensor de los ideales espirituales, pero sin ser el apóstol de un credo determinado social, expone el espíritu comercializado de nuestra época, con una obsesión casi monótona, en sus dos formas típicas que son, entre los hombres, el fraude industrial y, entre las

Digitized by Google

mujeres, la prostitución. Pero considera como fraudulentos y reprobables, no sólo los crímenes de los ladrones infelices que, por fin, llegan a la comisaría, ni castiga la prostitución en sus formas torpes, prohibidas por la ley. En ambos casos, son objeto de su censura los individuos que, por procedimientos astutos y por actos que no son punibles, alcanzan los fines contra los cuales se dirigen la justicia y la moral. En inmensos cuadros monumentales, pinta las actividades de estafadores de gran formato, de cortesanas célebres, de arrivistas adulados, insistiendo con el refinamiento estudiado de una satisfacción irónica, en el hecho de que sus procedimientos y los verdaderos detalles del ejercicio de su profesión no se distinguen en nada, en cuanto a su índole moral, de los crímenes más vulgares y de las costumbres reinantes entre los parias de la sociedad contemporánea.

De este modo, Wedekind hace uso de una técnica naturalista, por su lenguaje intencionalmente crudo y, frecuentemente, exagerado, por el tema sumamente osado de sus argumentos, por el giro aparentemente caprichoso de su diálogo y por la minuciosidad exacta con la cual describe ambientes repugnantes. Pero, no quiere dar una reproducción exacta y desinteresada de « la naturaleza ». No es nada contemplativo. Es un cerebral, imbuído de los odios de una crítica social doctrinaria. Sus personajes, por individuales y reales que puedan parecer, son personificaciones de conceptos abstractos, son los productos de una ideología teórica. Por un proceso de cumulación e intensificación, les dota de todas las imperfecciones y todos los vicios que reprocha a la sociedad contemporánea. No son individuos, son figuras típicas, que sirven para ilustrar, como ejemplos concretos, una doctrina abstracta. Son proyecciones gigantescas de una idea, como de la idea del « caballero de industria », del estafador industrial, del pillo por antonomasia, de la cortesana triunfante, de celebridad mundial. Son los productos de una visión que, durante los años anteriores a la gran guerra, ha anticipado lo que, más tarde, ha alcanzado las proporciones de un fenómeno universal.

Wedekind, en casi todas sus obras, presenta, en un principio, estos personajes típicos bajo los aspectos vulgares de un individuo humano verdadero, y los describe entonces con la técnica del naturalismo impasivo. Pero paulatinamente amplía el significado de los caracteres individuales y sus acciones concretas. Les confiere un alcance típico hasta que lleguen a la exposición franca de su significado simbólico. En este momento, el autor, sin transición alguna, abandona el terreno del naturalismo, y entra en una región tumultuosamente fantástica. Así, el dominador de la cortesana perversa, saca, en momentos tales, un látigo y se transforma en un dominador de fieras típico, tal como se les puede hallar en las ferias lugareñas o el circo. O bien, el *raisonneur* del drama desenfunda un revólver para descerrajar tiros en el vacío, contra un blanco imaginario. O bien, el drama termina por un epílogo puramente imaginario como en el caso de *El despertar de la primavera*, en el cual conversan un suicida muerto que

Digitized by Google

lleva su cabeza bajo un brazo, un joven desesperado por los remordimientos, y, por fin, « un caballero disfrazado » que es sencillamente el autor. Resuman, en forma sangrienta y cínica, las ideas principales de la tragedia. El suicida confiesa que su acción, debida a un gesto de falso heroísmo teatral, en el fondo, sólo era una mezcla de cobardía e ignorancia, pero siente la satisfacción de haberse librado de la confusa pesadilla que es la sinrazón de vivir. El penitente escucha las explicaciones cínicas del caballero disfrazado y, perplejo, sigue sus consejos porque, por lo menos, « es un ser humano » y porque, por incompresibles que fuesen sus ideas, le demuestra simpatía. Y el caballero disfrazado le explica que « la moral es el producto real de dos entidades imaginarias; las entidades imaginarias se llaman « el deber » y « la voluntad » ; el producto se llama « moral » y no es posible poner en duda su existencia real ». Pero agrega : « Nadie, tanto que tenga aun un centavo en su mano sonríe. La elevación moral del humorismo, sólo es el producto más miserable, más lastimoso de la creación » y le asegura : « Te propongo tengas confianza en mí. Me ocuparé de tu porvenir... Te abro el acceso al mundo. Tu perplejidad actual sólo es la consecuencia de tu situación miserable. Cuando hayas comido una buena cena, encontrarás que estas perplejidades son ridículas... Y en cuanto a los efectos de la cena, dependen de las calidades de la cocina. »

Hasta cierto punto, se puede establecer un paralelo entre la actitud de Gerhart Hauptmann, místico sin fe, y la de Wedekind, idealista desesperado. El uno afirma que, en nuestro mundo trágico, sólo la fe mística puede brindar un consuelo eficaz; pero no se adhiere al misticismo, se contenta con el análisis psicológico de las almas místicas y el anhelo del « paraíso perdido ». Wedekind afirma que este mundo nuestro pertenece a los vivos, pero no acata ni las órdenes que le dictara una realidad brutal y desalmada ni los llamamientos del ideal. Con una hilaridad espantosa, con un rictus rabioso, proclama la impotencia del ideal que venera, y analiza los abominables detalles de la perversión triunfante.

Igual como en su obra dramática, Wedekind ha expresado la desesperación de su ideología en sus poesías líricas. Pertenecen, en gran parte, a la ya mencionada época de los *Once verdugos* y, en el vocabulario implacable de un expediente policial, exponen las tragedias íntimas que diariamente ocurren en un mundo que disfraza la brutalidad de sus instintos con frases humanitarias. Se basan en el contraste cruel entre la crudeza de un incidente vulgar, liquidado con la indiferencia intencionalmente rutinaria del vocabulario administrativo, y los sufrimientos inexpresables que experimentan los protagonistas de esas tragedias. Relata, por ejemplo, la historia de una muchacha, empleada en una tienda de modas, que ha sido enamorada por « un individuo » y que, obediente a sus órdenes, se vuelve ladrona, embaucadora y prostituta. Lo relata en el lenguaje rutinario de los expedientes que se apuntan y se archivan día por día. Llama a la protagonista, imitando las expresiones del reportaje policial, Brígida B. Y,

Digitized by Google

por la aparente impasibilidad de la narración, amplía la impresión de tragedia que produce.

En los últimos años de su vida, Wedekind estaba buscando un nuevo estilo. Había abandonado las formas del naturalismo y, para expresar el carácter simbólico de su tema, había adoptado el verso dramático. Tendía hacia un drama en el cual presentara los aspectos universales o « eternos » de sus problemas. Como ejemplo de esa nueva forma, que era la de una época de transición en la vida de Wedekind, puede servir el drama *Simson (Samsón*, 1914). Pero una muerte prematura cortó repentinamente esa evolución del naturalismo o del seudonaturalismo de crítica social hacia una nueva forma del arte. La obra de Wedekind, de este modo, ha quedado inconclusa. Pero, aun en la forma en la cual la ha dejado, es interesantísima para el historiador, y ha tenido intensa importancia dinámica en la formación de la literatura actual y en la de muchos entre sus protagonistas. Se la puede comparar a un puente cuya construcción no ha podido terminarse, y que se queda suspendido en el aire, sostenido por el andamio. La obra de Wedekind se apoya aún en la técnica y los conceptos del naturalismo, tal como lo comprendió la generación de 1890. Pero, por sus elementos de tipificación y por la intensidad de sus modalidades de expresión ha sido precursora de formas posteriores literarias.

Menos intransigente, pero igualmente de transición, es la obra lírica de Richard Dehmel, poeta que tuvo su hora de alta celebridad hacia 1895. Nació el 18 de noviembre de 1863 en Wendisch-Hermsdorf y murió el 8 de febrero de 1920 en Blankenese, cerca de Hamburgo. Había pertenecido junto con Gerhart Hauptmann, Arne Garborg, August Strindberg y otros, al famoso cenáculo que, hacia 1890, se había formado en Friedrichshagen, cerca de Berlín, y del cual salieron, primero, el movimiento naturalista y, más tarde, las actuaciones individuales de los autores alemanes, noruegos, suecos y polacos, mencionados en su lugar oportuno. Ha conservado durante toda su vida algunos de los matices especiales que caracterizan a este grupo, así como, por ejemplo, una cierta preferencia por los temas osados, « antiburgueses », y una sentimentalidad algo imbuída de socialismo. Pero, desde temprano, ha evolucionado en forma sumamente personal sin, por eso, poder separarse por completo de la doctrina anterior. Buscaba una síntesis entre la percepción exacta de los objetos concretos y la del universo, entre la emoción individual y las sensaciones místicas de orden cosmológico, entre las aspiraciones intelectuales y los instintos colectivos, y, por ende, entre las técnicas naturalista y simbolista. Quiso ser, a la vez, verista y romántico, y ha llegado, en algunos casos, a expresar en forma perfecta la aleación de estas dos sensibilidades. Tal es especialmente el caso en sus poemas obreros que han conquistado celebridad. En ellos, no se identifica personalmente con los conceptos obreros o socialistas. Los reproduce como « artista », según el método que

Digitized by Google

Heine había expuesto, igual como la haría un dramaturgo con los personajes de su obra. Pero, si no se identifica con la sensibilidad a la cual da una alta materialización « artística », simpatiza con ella. Tal es, por ejemplo, el caso del poema más conocido de Dehmel : *Der Arbeitsmann (El jornalero)* :

Tenemos una cama y tenemos un niño,
oh, dulce mujer mía ; y aun tenemos
trabajo suficiente para ti y para mí,
y gozamos del sol, de la lluvia y del viento...
Sólo nos falta algo que es bien pequeña cosa
para vivir gozosos y para estar contentos
y libres cual los pájaros :
sólo nos falta el tiempo.

Cuando llega el domingo, y por los campos verdes
paseamos felices, oh cándido pequeño,
y sobre la extensión vemos las golondrinas
azulear fugaces en inquietantes vuelos,
ni siquiera nos faltan los ropajes livianos
para ser, hijo mío, tan libres y tan bellos
como esas golondrinas :
sólo nos falta el tiempo.

¡ Sólo el tiempo ! husmeamos la tormenta vecina
y a nosotros, que somos carne misma del pueblo,
todavía nos mueve una esperanza eterna.
Nada nos falta, esposa, nada falta, pequeño,
fuera de todo aquello que producimos hoy,
para vivir gozosos y para estar contentos
y libres cual los pájaros :
sólo nos falta el tiempo (1).

A la misma época pertenece un poeta lírico que se había afiliado al naturalismo y que, más tarde, ha sido compañero íntimo de Dehmel : Detlev, barón von Liliencron. Ha sido clasificado por algunos críticos como el representante literario del « impresionismo ». Pero, en realidad, ha sido un poeta completamente independiente, de singular originalidad y sin propensión doctrinaria alguna. Había nacido el 3 de junio de 1844 en Kiel, Schleswig Holstein, y se había dedicado a la carrera militar. Tomó parte, como oficial prusiano, en las campañas de 1866 y 1870-1871. Pero tuvo que abandonar la carrera militar y, algo más tarde, la administrativa, como consecuencia de sus costumbres de bohemio y de sus deudas. Hacia la edad de cuarenta años, se inició en las letras. Su primera publicación, el folleto *Adjudantenritte (Cabalgadas de un ayudante militar*, 1883), tuvo éxito. Es una serie de instantáneas, sumamente briosas, escritas sin

(1) Reproducción autorizada de la traducción por Fermín Estrella Gutiérrez y Alberto Jatho, revista *Nosotros*, número de enero y febrero de 1926.

Digitized by Google

aspiraciones ideológicas, y, hasta cierto punto, sin preocupaciones de literato. El libro produjo sensación por el mismo hecho de que es una manifestación inadulterada de emociones cándidas, y porque demuestra un gran talento innato de la forma. Liliencron siempre ha poseído una fuerza estupenda de expresión irreflexionada, y siempre ha dado pruebas, también como personalidad literaria, de un temperamento arrebatador, contagioso en el más alto grado. Reconocido pronto como un autor de alto mérito, vivía en Munich y Berlín, frecuentando los miembros de los cenáculos naturalistas, hasta que se trasladó, junto con Dehmel, a Hamburgo. Murió en un suburbio de esta ciudad el 22 de julio de 1909. Durante los últimos años de su vida, la nación le había otorgado una pensión, suficiente para sus necesidades financieras de noctámbulo con ademanes de aristócrata.

Es un verdadero poeta, dueño absoluto de la técnica del verso. Se había formado, sin saber ni querer, en la tradición de los grandes líricos alemanes, de Goethe, Fontane y especialmente de Storm, igualmente oriundo de Schleswig-Holstein. Carecía completamente de preocupaciones doctrinarias o librescas. Solía meter en versos lo que veía y sentía. Usaba las palabras que le eran familiares. Era un cantor ingenuo, sincero, y, por esta razón, algo como un innovador inconvencional. Pero, sobre todo, tenía el temperamento genuino del poeta, el don de producir instintivamente, ritmos y armonías individuales. Posee un acierto estupendo y es capaz de dibujar un paisaje o la silueta de un hombre o la emoción de un momento en contadas palabras, todas absolutamente «justas». Nunca ha compuesto un poema para exhibir ciertos aspectos de una técnica especial o para exponer ideas abstractas; era, como en la vida particular, así en las letras, un gran niño irreflexivo, muchas veces aturdido y, siempre, de una elegancia distinguida. Ha sido uno de estos poetas que sólo se pueden conocer, leyendo sus versos, y no por las disertaciones teóricas de la crítica. Ha dejado una obra de extraordinaria variedad, de valor desigual, pero, en todas sus partes, esencialmente artística y simpática, en la cual el arranque espontáneo se hermana con el humorismo indiferente del hombre despreocupado y cándido. Careciendo por completo de presunción, ha sido un poeta de formas aristocráticas, de sensibilidad humanamente indulgente y de una distinción igualmente exenta de vulgaridad como de petulancia.

El movimiento naturalista ha sido solamente un episodio en las letras alemanas. Fué de duración muy breve, y ha producido muy pocas obras de importancia, verdaderamente naturalistas. Quizá el drama *Los tejedores* de Gerhart Hauptmann es lo único que ha agregado al patrimonio literario alemán permanente, puesto que otras obras del mismo autor, como *Hannele* o *Fuhrmann Henschel*, indiscutiblemente de valor duradero, ya no responden más a la verdadera doctrina naturalista. Pero las funciones históricas

Digitized by Google

del movimiento naturalista han sido varias y poseen una importancia trascendental.

En primer lugar, el naturalismo ha exterminado la literatura artificial y pretenciosa que, hasta 1890, monopolizaba la atención del público entero. Todas las obras, o neorománticas o neoclasicistas o de índole histórica o política o mundana, que, en aquel entonces, se disputaban los favores del público, hoy han sido olvidadas. Han sido barridas por la indignación crítica de la juventud naturalista, y han desaparecido, dentro del breve espacio de pocos años, como por encanto. Hubo entonces poetas líricos que abusaban de las formas fáciles del *lied* y que, con un romanticismo degenerado, con sentimientos rutinarios y rimas convencionales, habían tomado posesión de la conciencia pública literaria. Hubo un arte dramático absolutamente convencional que, en tragedias en cinco actos y versos, trataba problemas ajados o artificiales con una técnica completamente mecanizada. Hubo una novela con pretensiones políticosociales que remedaba la antigua frascología del liberalismo, según métodos absolutamente rutinarios. Hubo una novela histórica que hacía gala de erudición e imitaba modelos que, a su vez, ya habían sido la copia de otras imitaciones del arte romántico anterior. Y hubo, por fin, un tipo sumamente difundido de la novela cursi que llenaba las revistas populares y familiares con la monotonía de sus emociones estereotípicas. Pero toda esta literatura fósil, artificial, trivial y exangüe, ha desaparecido debido a las actuaciones del naturalismo. Después de la campaña de saneamiento espiritual y estético, llevada a fin por el naturalismo, esos géneros han dejado de existir. La poesía lírica ha abandonado la forma convencional del *lied* cantable y la ha substituído por el poema que sólo se presta a la recitación. La novela histórica ha desaparecido por completo. La novela tendenciosa que, en realidad, no era sino una serie de artículos de fondo de carácter periodístico, no existe más. El drama actual ha vuelto a hallar el contacto íntimo con la vida real y con las grandes tradiciones verdaderamente literarias. En todas las reparticiones de las letras, el naturalismo ha eliminado los inútiles productos de una época estéril que se complacía en el remedo superficial de formas huecas. Ha despejado el campo de visión, eliminando esos obstáculos, y de este modo, ha creado una nueva situación sin la cual, el renacimiento literario consiguiente nunca hubiera sido posible.

Por cierto, los naturalistas opusieron a las artificialidades de la literatura convencional, el postulado categórico de su tesis estética según la cual el arte ha de copiar la realidad. Además, comprendieron « la realidad » como el aspecto exterior de los objetos y, finalmente, pusieron su arte al servicio exclusivo de las ideas utilitarias obrera y eugenística. Prescindieron de todas las realidades espirituales que no cupiesen dentro de sus doctrinas, o, por lo menos, tuvieron la intención y la ilusión de prescindir de ellas. Pero trabajaron con honradez artística en el cumplimiento de su tarea y, aunque en forma unilateral, sacaron nuevas sensaciones y nuevas visiones

Digitized by Google

artísticas de la vida real. Crearon una nueva técnica del drama y de la novela. Modelaron nuevos caracteres que, por cierto, fueron siempre descritos por la indicación de sus vinculaciones económicas y sociales, y siempre presentados bajo sus aspectos exteriores, su modo de vestir, de hablar, de moverse y comportarse entre otras personas. El mundo, del cual habían hecho el objeto de sus observaciones, era, indudablemente, trivial porque así quisieron que fuese. Pero introdujeron de este modo, nuevos conceptos y nuevas expresiones de la sensibilidad en la literatura. Entre otros descubrimientos hicieron el de la urbe moderna, con su técnica de maquinarias y de transportes y con sus nuevas capas sociales, especialmente la clase de los obreros industriales. Enriquecieron el idioma con un sinnúmero de términos, porque describieron objetos y actuaciones que, antes habían sido rechazados por la literatura con motivo de su pretendida vulgaridad antiespiritual. Antes, por ejemplo, varios poetas ya habían protestado cuando se mencionó el ferrocarril en lugar de la « poética » galera, en el verso lírico. Los naturalistas introdujeron el taller, la maquinaria, los problemas de la producción y distribución moderna, la actitud del obrero, las luchas gremiales en la literatura, y se sirvieron del vocabulario correspondiente a estos fenómenos de la vida social.

La obra, desempeñada en esta forma por los naturalistas, poseía una importancia especial que correspondía al significado esencial de la época. Hacia el año de 1890 se efectuó, tanto en Alemania como en los demás países de la civilización moderna, un paso decisivo en la evolución económicoinstitucional. Las viejas formas de la producción y la distribución de los productos industriales desaparecieron paulatinamente. En su lugar, se establecieron la producción fabril de las mercaderías, la centralización de las fuerzas financieras entre las manos de unos pocos grupos dominantes, y una distribución de los productos, basada en el intercambio interregional e internacional. A este proceso económico correspondió el hecho de que nacieron nuevas capas sociales, se murieron otras, y se produjo una estratificación completamente nueva en la vida económicosocial de los hombres. A esas transformaciones, forzosamente, correspondía una metamórfosis igualmente radical de las costumbres, ideas y finalidades de la vida individual y social. Para comprender ese mundo nuevo, se necesitaba una nueva psicología que investigara las causas determinantes de las nuevas mentalidades, y que concretara esas mentalidades en la forma de nuevos tipos sociales, desconocidos en la literatura anterior. La renovación completa del ambiente europeo, tal como se produjo en esa época, tuvo que buscar su expresión literaria en nuevas formas ; y el naturalismo de aquel entonces, debido a su preocupación por los problemas del ambiente, era la forma literaria apropiada a esta importantísima tarea. El naturalismo, por su mismo carácter, siempre ha llegado a una posición predominante en las letras, durante las épocas de transformación o rápida transición. Y, siendo esa una época de renovaciones radicales de la vida, el naturalismo era la forma de

Digitized by Google

arte más indicada para esta función social. Cumplió con ella, aplicando la técnica naturalista a la materialización artística de ideas sociológicas y fisiológicas. Pero, una vez terminada su tarea, tuvo que abdicar y ceder el paso a nuevas corrientes y nuevas aspiraciones artísticas que, haciendo uso de los elementos creados por el naturalismo, substituyeron su dogma de la literatura descriptiva, por el de una literatura constructiva.

No cabe duda de que los naturalistas habían limitado sus labores a una sola entre las numerosas provincias de la vida humana, y se habían servido de una técnica que, posiblemente, no cuenta entre las más fecundas. Pero habían desempeñado funciones honradas y genuinamente literarias. Habían reafirmado los fueros de la verdadera creación literaria contra el convencionalismo. Habían renovado, por su obra, el criterio genuinamente literario que había sido perdido durante los decenios precedentes. Habían restablecido el contacto entre las letras y la vida. De este modo, también habían revisado el criterio histórico frente a las literaturas nacional y extranjera. El resultado obtenido a este respecto por las labores de los naturalistas, no ha sido sólo negativo. Han hecho obra constructiva de críticos en cuanto han restablecido reputaciones literarias que, inmerecidamente, habían desaparecido, debido a la indiferencia y la falta de criterio literario reinantes en su época. A los críticos de la escuela naturalista se debe el hecho de que todos los autores, reunidos en un capítulo anterior bajo la denominación de « regionalistas », por fin, fueron reconocidos o apreciados por la nación. Tuvieron que « descubrir » a Anzengruber, a Keller y a Storm. Era ésta la obra de un grupo de críticos eruditos que, desde un principio, habían ocupado la posición de jefes y guías espirituales entre los naturalistas. Otto Brahm, nacido el 5 de febrero de 1865 en Hamburgo, muerto el 22 de noviembre en Berlín, que se ha destacado como organizador del movimiento naturalista, como fundador de sus escenas y, más tarde, como director de uno de los teatros más importantes de Berlín, era un crítico agudísimo de la literatura de su tiempo y, también, un importante historiador de las letras alemanas. « Descubrió », junto con sus compañeros de tareas, la obra de Kleist, la de Buechner, de Otto Ludwig, de Hebbel, de Lenz y de muchos otros, y las hizo estrenar. Ha sido autor de varios tomos de crítica biográfica dedicados a Schiller, Kleist, Keller e Ibsen, que, en la hora de su publicación, eran la última palabra de la crítica contemporánea. Y, por fin, los conceptos actuales sobre la evolución de las letras alemanas, desde la época de su renovación en el siglo XVIII, se deben en gran parte a la labor de los críticos pertenecientes a la escuela naturalista. Al mismo tiempo restablecieron las comunicaciones con las demás literaturas europeas que habían sido sumamente estrechas en las épocas anteriores de intensa productividad, y que se habían perdido, también durante el período de estancamiento general. No sólo introdujeron en Alemania el conocimiento de las literaturas extranjeras de la época, sino que devolvieron a las letras alemanas la posición que antes habían tenido en el exterior.

Digitized by Google

Colaboraron con grandes personalidades literarias europeas y tuvieron la satisfacción de ver, por ejemplo, que August Brandes, uno de los mayores críticos de su época, ha dictado el primer curso universitario que hubiere sido pronunciado sobre Nietzsche, cuando el filósofo aun seguía produciendo y cuando este reconocimiento público le era un estímulo y una satisfacción interior.

Dentro del estrecho círculo al cual los naturalistas habían limitado sus labores, contribuyeron poderosamente a esta vuelta a la tradición evolucionista que, también, ha sido el objeto y el resultado de las labores de Nietzsche. Lo hicieron con un criterio comparativamente estrecho, confinándose a las ideas y personalidades de temperamento « naturalista ». Sin embargo, lo hicieron con un criterio genuinamente literario, de modo que la generación siguiente tuvo que aceptar este criterio en cuanto a su carácter literario aunque combatiese la doctrina y el arte naturalistas. Los naturalistas, por ejemplo, no habían demostrado interés alguno por Hoelderlin ni por Novalis. Ni el pensador místico del cristianismo ni el visionario pagano de las ideas laicas podían provocar sus curiosidades y simpatías. Pero habiendo renovado la personalidad literaria del gran dramaturgo Kleist y contando entre sus compañeros a August Strindberg, era inevitable que la evolución espiritual iniciada por ellos, pronto dirigiese su curiosidad hacia estas dos figuras eximias que, en el fondo, han dominado toda la evolución alemana y quizá europea, desde hace más de un siglo. Era fatal que la próxima generación combatiese, por estas razones, a los naturalistas. Y era igualmente fatal que el naturalismo, por su carácter unilateral, hubo de agotar muy pronto sus fuerzas dinámicas. Después de haber registrado todos los nuevos fenómenos sociales de su época, después de haber dado una reproducción descriptiva del ambiente contemporáneo, el naturalismo había tenido que desaparecer y, hasta cierto punto, fracasar. Pero ha sido el más alto mérito del naturalismo el hecho de que ha creado una atmósfera genuinamente literaria, de modo que la reacción dirigida contra el dogma del naturalismo, pudo prescindir de la lucha contra las trivialidades y artificialidades de un convencionalismo exangüe. Los protagonistas de la reacción contra el naturalismo, desde un principio, pudieron entregarse a una labor genuinamente literaria, y aun su crítica negativa, antinaturalista, nunca tuvo que abandonar el dominio de las letras. Ya no combatieron más el monopolio de los rutinarios y de los negociantes en literatura. Renegaron del naturalismo, pero no para eliminarlo de las letras, sino para asignarle una posición histórica en la evolución literaria anterior. En el fondo, recogieron la tarea de los naturalistas en cuanto era el desempeño de una labor literaria. La ampliaron y la hicieron cambiar de rumbo. La dotaron de la universalidad que había hecho falta al naturalismo. Se sintieron solidarios con el naturalismo en cuanto a la oposición intransigente que la generación de 1890 había hecho a la cursilería literaria, al «situacionismo» estético y al mercantilismo de las letras. Aceptaron las rehabilitaciones de

Digitized by Google

Keller y, especialmente, de Kleist, para agregarles las de Hoelderlin, Novalis y de Goethe. Protestaron contra el carácter « utilitario » del naturalismo que consideraba los problemas económicos y fisiológicos de la lucha social y del eugenismo como los únicos dignos de formar el tema de la literatura. Pero, sin el naturalismo y sin la crítica de los naturalistas, la tarea de la generación siguiente habría sido, por lo menos, más ardua.

Unilateral, violento, utilitario, descriptivo, negativo y de brevísima duración, el movimiento naturalista del año 1890 ha sido la base del período literario actual alemán, tanto por su terminante negación de las reputaciones ficticias como por su criterio positivo sobre lo que es literatura genuina y constructiva. Y, en este sentido, la literatura alemana actual, no es sino la universalización del dogma literario, proclamado hacia el año 1890 con la estrechez del exclusivismo doctrinario.

Digitized by Google

CAPITULO XXII

RAINER MARÍA RILKE

El método histórico y la crítica de la actualidad. — La reacción contra el naturalismo. — Vida de Rilke. — El alma de las cosas y de lo pasado. — Sensibilidad e ideología místicas. — Retratos poéticos. — Poesía católica.

El naturalismo había desaparecido de las letras alemanas después de una actuación tan breve como fecunda. Había sido substituído por un movimiento de transición igualmente efímero, representado por Wedekind, Dehmel, y, hasta cierto punto, por Liliencron. La obra de estos últimos autores puede designarse como un ensayo tímido de neorromanticismo o simbolismo, el cual, sin embargo, había conservado las formas esenciales de la técnica naturalista. Había sido una literatura de tendencias sociales, a veces socialistas y filosóficas, agresiva, satírica o de crítica económico-política militante. Sólo había cambiado en cuanto a la forma en la cual daba expresión a estas ideas predominantes. En vez de reproducir la naturaleza diaria y vulgar en cuadros imbuídos de un hondo sentimiento de realidades visuales, había expuesto el significado de esa naturaleza, dibujando personajes típicos, irreales, de estructura sobrenatural y de un significado puramente simbólico, a veces cósmico. Pero esa literatura «neorromántica», igual como el naturalismo, había seguido exponiendo ideales de la vida colectiva o dirigiendo acerbas críticas contra las formas existentes y reinantes de la organización social contemporánea.

Ambos movimientos, el naturalismo y el neorromanticismo del mencionado grupo, ya pertenecen a la historia, aunque fuera solamente a la historia de ayer. Los movimientos y las personalidades literarios que habrán de ser el objeto de los próximos capítulos, los últimos de esta reseña histórica, ya pertenecen a la actualidad; siguen desarrollándose en un periodo que aun no ha sido terminado, y sobre el cual, con este motivo, es imposible formular juicios definitivos. La mayoría de los autores que será necesario interpretar, siguen produciendo y, probablemente evolucionando. Se trata de personalidades y de manifestaciones literarias que aun se hallan en pleno desarrollo espiritual y que sin duda alguna, podrían llegar a exteriorizarse en formas imprevistas e inesperadas. Se trata de autores que,

Digitized by Google

quizá, no han pronunciado su palabra definitiva, y que sólo serán comprensibles cuando su evolución posterior habrá o comprobado o desautorizado los conceptos que, según los documentos accesibles al crítico, han de formularse.

El intérprete de una época de actualidad ha de tener preocupaciones esencialmente distintas de las que determinan la tarea del historiador que analiza lo pasado. Nada lo comprueba mejor, que el examen histórico de la historiografía anterior. Por ejemplo, una exposición crítica de la actualidad de 1910 ó 1913, escrita en esa misma época, forzosamente, ha de impresionarnos hoy como anticuada é ilusa. Y aunque estemos sólo a una distancia de muy pocos años de la fecha de 1935, nadie se atrevería a emitir un juicio sobre lo que, en este futuro cercano, habrá de ser la situación o económica, o política, o espiritual del mundo civilizado. Por haber presenciado un período de acontecimientos históricos fundamentales y por vivir en un momento de instabilidad transitorio, sabemos que, en el fondo, el significado de los sucesos actuales sólo será manifiesto cuando hayan producido sus efectos y cuando se habrán vuelto históricos. Comprenderemos también que la misma historiografía no puede establecer clasificaciones definitivas, inmutables, sino que ha de proceder a revisiones periódicas de los llamados valores históricos, basándose en la obligación de interpretar los acontecimientos actuales por la exposición de las causas históricas a las cuales debe su origen. Estas revisiones se hacen en largos intervalos cuando se trata de épocas lejanas, y se hacen de un modo casi ininterrumpido cuando se trata de fases recientes de la evolución. La tarea de los hombres y la humanidad ha sido comparada a la de un tejedor. Estamos todos sentados frente a nuestros telares, pero, como dijo Heine, ni uno de los tejedores sabe qué obra saldrá de sus manos laboriosas.

Considerada de este modo, la historia no es sino la exposición razonada del presente, es decir, de los elementos esenciales de la actualidad, basada en la interpretación causal de sus antecedentes. En cuanto cambie esta actualidad, también habrá de cambiar su interpretación causal. Por cierto, los progresos de la historiografía dependen, en alto grado, de los hallazgos de nuevos documentos fehacientes. Pero, en la mayoría de los casos, estos hallazgos son la consecuencia de una búsqueda sistemática, inspirada en conceptos generales sobre la vida actual y los elementos que constituyen su esencia. La historia sirve para explicar por qué y cómo nacieron y crecieron las corrientes que produjeron los fenómenos sobresalientes de nuestra vida actual. Historiamos lo pasado porque lo actual, observado bajo la influencia de nuestras preocupaciones activas, posee un significado concreto, y porque quisiéramos hallar las causas determinantes, no de la totalidad de los hechos y las situaciones actuales, sino de sus elementos esenciales en los cuales reside, para nosotros, su verdadero significado.

En cuanto a la historia de los movimientos intelectuales o literarios, hay que tomar en cuenta, además, otro orden de circunstancias. En todas

Digitized by Google

las épocas ha habido escritores, poetas, pensadores, artistas, músicos, arquitectos, etc., que, según la opinión de sus contemporáneos, fueron los representantes más típicos de su edad, pero que, muy pocos decenios más tarde, han sido olvidados o, en algunos casos, desdeñados. Eliminemos de este grupo a los personajes para los cuales el arte o la literatura han sido un mero negocio lucrativo. En Alemania, el negocio de las letras ha sido muy difundido y muy remunerativo desde hace más de un siglo. Si, por ejemplo, se escribiera la historia de la literatura alemana hacia el año 1790, examinándola exclusivamente bajo sus aspectos comerciales, según han sido apuntados en los libros de contaduría por las casas editoriales, ni siquiera se mencionaría a Hoelderlin o Novalis, y Goethe ocuparía un lugar sumamente modesto, como autor de obras dramáticas que se vendían bastante mal, o como director de una revista que, después de una breve existencia precaria, se extinguió a causa de la indiferencia general del gran público. Como lo ha dicho un cínico, las grandes obras literarias, en la mayoría de los casos, sólo se publican para la satisfacción de los bibliófilos. En cambio, la nómina de los autores alemanes que, hacia 1790 y 1800, gazaron de verdadera difusión, únicamente sería formada por nombres hoy absolutamente olvidados. E igualmente, las épocas que miden entre los años 1850 y 1890, han poseído ese género de «celebridades» de carácter exclusivamente mercantil.

Prescindiendo del gremio industrial, existe otro grupo de celebridades literarias efímeras que, en su hora, han recibido los aplausos unánimes de sus contemporáneos intelectuales. Son ordinariamente autores que, en obras de gran difusión, han tratado problemas de alta actualidad intelectual, que, con mucho acierto, han puesto el dedo en las llagas de su época y que han hecho prueba de insigne sinceridad intelectual en sus producciones. Pero, por acertadas que fuesen sus obras, adolecen de un defecto fundamental. Por cierto, se preocupan de las actualidades dinámicas de su tiempo. No se equivocan en su juicio sobre el valor de los hechos y las ideas. Pero presuponen su conocimiento, hablan sobre el problema sin exponerlo, presentan interesantísimos comentarios que, en el momento de su publicación, fueron comprensibles para todos, y que hoy, sólo lo son para los anticuarios. Son, en fin, glosistas y carecen de fuerza creadora en el sentido artístico, de esta fuerza creadora que, por ejemplo, Homero posee en un grado tan alto que sus poemas, tanto hoy como en la época prehistórica en la cual fueron concebidos, son rebosantes de vida y realidad. Ulises que vuelve a su casa disfrazado de mendigo, envejecido por los sufrimientos de una ausencia de largos años, recibe la protección de uno de sus esclavos, el guardapuercos Eumaio y, cuando mira a los suyos y su antiguo hogar, sólo es reconocido por un viejo perro moribundo con el cual, antaño, solía cazar por montes y valles; esta visión del gran poeta resulta para el lector de nuestros días tan verdadera y humana y actual como resultó para los que, hace casi tres mil años, escucharon la recita-

Digitized by Google

ción de los versos homéricos en los palacios ciclópicos de Mykene o Tyrins. Esta visión, esta fuerza de expresar visiones claras, el don de dar forma imperecedera e impresionante a los personajes imaginarios, de poner en pie a personas que, por nunca haber vivido, siguen inmortales, esta fuerza creadora es lo que caracteriza a los grandes autores y los distingue de los glosistas. En esta inmortalidad viven el Ulises de Homero, el Prometeo de Esquilo, el Rey Edipo de Sófocles, el Sigfrido de la leyenda germánica, el Cid Campeador, el Virgilio de la *Divina comedia*, el Don Quijote de Cervantes, el Tartufo de Molière, el Hamlet de Shakespeare, el Fausto de Goethe y otras personalidades de la gran literatura universal. Esta inmortalidad, no la puede predecir ni adivinar el contemporáneo de sus autores porque, en la lectura de obras que carecen de esta fuerza creadora, llena los vacíos con todo lo que sabe sobre el tipo presentado por el autor. Le presta una plenitud de vida que no posee, y, en fin. se sirve de la obra literaria, únicamente para dar un impulso a su propia imaginación reproductiva y para crear una visión de su propio ambiente a la cual se refieren los comentarios de la obra leída.

Resulta de estos hechos una complicación que tiene importancia especial para quien quiere hablar de la literatura actual. En ella, la exposición crítica de la vida actual ocupa un lugar central. Los novelistas satíricos y los dramaturgos económicopolíticos, así como los líricos de la contemplación católica o de la impasibilidad pagana, todos, en el fondo, parten de una misma idea fundamental, es decir, de la convicción imborrable de que nuestro ambiente, por lo menos, no corresponde a su ideal de la dignidad de la vida humana. Los unos proponen reformas, otros anatemizan la actualidad y otros se encierran en el aislamiento de la contemplación o de las exaltaciones íntimas. Pero todos, en forma expresa o tácita, se basan en la crítica de una época, cuyo conocimiento presuponen en el lector, y que, realmente, todos los lectores conocen. Sólo cuando habrá llegado la posibilidad de examinar estas obras desde una distancia suficiente, sólo cuando estas obras hayan perdido su actualidad, sólo entonces, será posible distinguir entre los creadores y los glosistas en la literatura contemporánea. Y si, entre tanto, en la forma de un examen de conciencia literario se dibujan cuadros sinópticos de la literatura actual, tiene que hacerse con la prudente reserva que resulta de las reflexiones precedentes. Tanto en la selección de los autores y las obras examinadas, como en el juicio sobre su valor dinámico, la exposición de una literatura actual debe ser consciente del hecho de que, dentro de breves años, todo habrá cambiado. Habrán surgido, ante la atención de esta época, hoy venidera, autores que viven y actúan hoy, pero que, quizá, desconocemos porque no han logrado, o no han querido lograr los aplausos de los que hoy mandan en « la república de las letras ». Habrán surgido problemas nuevos que, iluminando los días de hoy con la luz de nuevos reflectores, descubrirán rincones, valles o montañas que hoy no nos interesan. Habrán llegado a su pleno desarrollo

Digitized by Google

los efectos de causas que a nosotros nos parecen vulgares. Habrán ocurrido acontecimientos, también intelectuales, que, quizá, habrán transformado la faz del mundo. ¿Quién se habría fijado, hace unos quince años, en las actuaciones de los estudiantes rusos, refugiados en Suiza, o en las del diputado italiano Mussolini, o en las fuerzas políticoeconómicas de los Estados Unidos? Y, sin embargo, ¡no se puede comprender nuestra época sin conocer el origen de estas personalidades y fenómenos! ¿Quién nos autoriza a suponer que, en los próximos decenios, no habrá sorpresas mundiales de igual dinamismo? ¿Quién podría osar, en medio de estas circunstancias, establecer una clasificación definitiva de los hombres y los hechos y las ideas que nos rodean? ¿No es imprescindible insistir en la imposibilidad de escribir « la historia » del tiempo presente, es decir, de una época que no es « histórica » ? ¿Y no es más prudente hacer todas estas reservas en el momento de emprender la interpretación literaria de una época tan multiforme, tan instable, de tendencias tan numerosas y heterogéneas, tan llena de sorpresas, como la nuestra?

En la literatura alemana, todos los movimientos actuales han sido la consecuencia del naturalismo, pero lo han sido ordinariamente, porque se dirigieron en franca oposición, o contra la técnica, o contra las ideologías fundamentales de los naturalistas. El dogma del naturalismo, como representación absolutamente exacta, cinematográfica o fonográfica, de la realidad, no sólo ha sido abandonado por todos los autores actuales, sino que la mayoría de ellos le profesa una enemistad incondicional. Con excepciones muy contadas, también han sido abandonados los conceptos fisiológicos y sociológicos, « materialistas », en la interpretación psicológica de los individuos y los movimientos colectivos. Por cierto, nadie discutirá la exactitud de las llamadas doctrinas eugenísticas. Pero han sido relegadas a un lugar secundario, así como ha sido el caso de las preocupaciones « utilitarias », de crítica social económicopolítica, profesadas por los naturalistas. Y, en grado aun mayor, ha sido rechazado el concepto de los naturalistas sobre el estilo del lenguaje y sobre el vocabulario literario. Si los naturalistas habían colocado el lenguaje literario en el nivel de las locuciones corrientes, diarias, vulgares, a veces groseras, la generación actual insiste en la majestad del verbo literario. Coincide con los naturalistas en cuanto ellos han eliminado el lenguaje convencional de la época precedente y han insistido en la necesidad de una renovación lingüística de las letras. Rechazan, igual como los naturalistas, las frases huecas y ajadas de la rutina literaria. Pero no hallan los instrumentos para esta renovación del lenguaje en la práctica diaria de las muchedumbres, sino en la tradición literaria de las épocas anteriores, sin que, por eso, fuesen imitadores de esas obras del pasado. Han reanudado la antigua tradición de la literatura alemana en el sentido de que, bajo todos los respectos, quisieran recoger y continuar su evolución por una obra igualmente creadora como la de los

Digitized by Google

grandes períodos anteriores. Y lo han hecho, tanto en la técnica de sus producciones como en las ideologías a las cuales siguen dando expresión.

De este modo, los dos grandes poetas actuales que han sucedido al período naturalista, han vuelto a representar, en su pureza espiritual, pero con medios de expresión nuevos, las dos grandes corrientes, inauguradas por Hoelderlin y por Novalis, la helénica o laica, y la mística o católica. Son los dos poetas líricos, Rainer María Rilke y Stefan George, dos figuras de puros artistas, dedicados exclusivamente al culto del arte sublime que, ambos, han desdeñado los ruidos de la publicidad y que han preferido la vida del aislamiento, o humilde, o arrogante, pero inspirada en la contemplación de su ideal.

Rainer María Rilke nació el 4 de diciembre de 1875 en Praga, entonces la capital de la provincia austriaca de Bohemia. Descendiente de una viejísima familia noble, se crió en el ambiente tradicionalista de las viejas casas solariegas y de los barrios históricos de su ciudad natal. En sus primeras poesías ha evocado el encanto misterioso de la antigua Praga medieval que siempre ha amado con cariño intenso. Son versos en los cuales aun quedan manifiestas las influencias de todas las épocas anteriores de la poesía lírica alemana. Pero, ya en esas siluetas acariciadoras y en esos *lieder* de inspiración lugareña, en esos cantos dedicados a la gloria de los viejos castillos de Praga, a los campos fértiles de Bohemia y a sus habitantes de lengua tan checa como alemana, se puede notar la preocupación artística, común a todos los líricos de su generación y que proviene de las mismas riquezas literarias heredadas de las épocas anteriores: el temor al convencionalismo. En una literatura con tradiciones ininterrumpidas de más de mil años y al final de un siglo entero de actividades literarias sumamente intensas, inevitablemente se forma una convención artificial que permite a cada persona, medianamente ilustrada, expresarse corrientemente en versos, sin incurrir en faltas de gusto, pero igualmente sin originalidad alguna. « La misma lengua piensa », como se ha dicho y, además, la misma lengua forma versos decentes. Y lo hace de tal modo, lo hace con una exactitud tan perfecta, que hasta es difícil evitar giros convencionales y librarse de una estética que se vuelve inconscientemente automática. Pero resulta de esta evolución que tanto las voces como las metáforas y hasta los sentimientos y las ideas se ajan, se cubren de orín, pierden su verdadera y primitiva significación, y que el poeta tiene que buscar nuevas expresiones, nuevas metáforas, nuevos horizontes sentimentales si quiere evitar el remedo de conceptos mecanizados. Tiene que renovar hasta el más mínimo detalle, tiene que descubrir significados que aun no hubieren sido advertidos en las cosas y tiene que formar, de estos nuevos elementos, un conjunto que remueve, en forma no convencional, a su lector. Estando, en fin, agotados todos los recursos que brinda el estilo tradicional, tiene que componer, con recursos nuevos, un estilo nuevo. Y lo puede hacer, porque nosotros,

Digitized by Google

los contemporáneos, aunque poseedores de las tradiciones convencionalizadas, somos distintos de nuestros antecesores, somos, nosotros también, una raza nueva, para la cual los problemes intelectuales de antaño se han transformado, volviéndose los elementos constitutivos de nuevos problemas. Hemos de darnos cuenta cómo tuvieron que vivir Bach, Beethoven, Rousseau, Pascal, Goethe, Novalis, Kleist, Hoelderlin, Schopenhauer, Nietzsche y, aun más, cómo tuvieron que terminar sus días. Hemos de resignarnos de antemano, escoger voluntariamente el aislamiento para no volvernos esclavos de un público que sólo comprende y admite valores mercantiles o mercantilizados. Hemos de entregarnos a la creación de valores artísticos, puros, hemos de deshacernos de las vinculaciones triviales y, en el mejor de los casos, hemos de asociar a nuestra pulcra vida de anacoretas la íntima amistad de unas pocas personas discretas, selectas, igualmente decididas a una vida estética, ambulante y, sobre todo, autónoma.

Rainer María Rilke, así como Stefan George, ha vivido, según esta fórmula, en el ambiente casi invisible de un pequeño mundo europeo que evitaba toda notoriedad, que sabía los lugares y las casas donde podía reunirse sin exponerse a la contaminación de las actualidades, y que formaba, o forma aun hoy, como una fraternidad de intelectuales alejados del arte mercantil y de los negocios políticoeconómicos. Era, en 1906, secretario del escultor Auguste Rodin, en París, al cual ha dedicado una interesantísima monografía; había sido asociado antes al grupo de artistas alemanes que, en 1895, se refugiaron en la pequeñísima aldea de Worpswede (803 habitantes) para dedicarse a la pintura; ha escrito sobre este grupo otra monografía igualmente interesante; ha viajado por todos los países europeos, especialmenle por España, hasta que la gran guerra le cerró las fronteras. Desde entonces ha vivido en una pequeña aldea situada en la frontera de Suiza e Italia, lejos de su patria. Pero antes de morir, en 1927, aun tuvo la satisfacción de haber podido reanudar las antiguas amistades, interrumpidas por la guerra.

Rilke, primero, había publicado versos que, en su forma, mantenían las tradiciones folklorísticas del *lied* romántico alemán. Pero pronto su individualidad artística evolucionó hacia los conceptos más complicados de una renovación poética, descrita por él en los versos que siguen en traducción interlineal al español:

Las voces pobres que sufren en la vida vulgar diaria,
las voces incoloras, las amo tanto.
De mis fiestas les regalo colores
hasta que sonríen y, lentamente, se vuelven alegres.

Su alma que antes tuvieron que contener dentro de sí mismas, atemorizadas,
se renueva perceptiblemente, de modo que cada uno la puede ver;
nunca antes habían caminado en el ritmo del verso,
y ahora, con escalofríos, andan por mi canción.

(*Die frühen Gedichte*, pág. 6).

Digitized by Google

Voces que antes fueron triviales y que ha elevado a rango más alto, le sirven para poner de relieve matices que antes habían parecido demasiado discretos o insignificantes o, quizá, vulgares; pero el conjunto que nace de estos elementos nuevos o renovados, está muy lejos de la trivialidad o vulgaridad. Al contrario, en los poemas de Rilke, las cosas, los objetos viven una vida misteriosa, tienen alma y sienten emociones. Dice el poeta sobre su arte y sobre el lenguaje profano:

Me dan tanto miedo las palabras pronunciadas por la gente.
Lo pronuncian todo con tanta claridad:
y esto se llama «perro» y aquello se llama «casa»,
y aquí está el principio y allá está el fin.

También me dan miedo su temperamento y sus diversiones de ironía;
lo saben todo, lo que será y lo que era;
no hay más, para ellos, montaña con misterios;
sus propiedades, jardín y campos, lindan con el mismo Dios.

Yo quisiera prevenirlos y desviarlos: ¡Quedaos lejos!
Amo tanto la canción que me cantan las cosas.
Vosotros las tocáis: y se vuelven rígidas y mudas.
Vosotros andáis matando a las cosas.

(*Die frühen Gedichte*, pág. 94).

Y si existe una silenciosa armonía entre los objetos y los hombres que saben escuchar la canción discreta de las cosas, también existen vinculaciones entre la hora presente y lo pasado, invisibles para muchos, pero perceptibles para sensibilidades más agudas:

Cuando los relojes tocan la hora
como si fuera dentro del mismo corazón nuestro,
y cuando las cosas con voces
temerosas se preguntan entre ellas:
— ¿Estás tu aquí?

Entonces yo no soy más el que se despertó por la mañana,
entonces la noche me da un nuevo nombre,
y nadie con quien he hablado durante el día
podría conocer este nombre sin tener un miedo profundo —
cada una de las puertas que llevo dentro de mi
cede y se abre a la menor presión...

Y entonces sé que nada desaparece en el mundo,
ni un gesto, ni una oración,
(porque, para esto, las cosas tienen demasiado peso)
y toda mi infancia siempre
está rodeándome.
Nunca estoy solo.
Muchos que vivieron antes de mí

Digitized by Google

y, por la esencia de los temperamentos tendían a separarse de mí,
en realidad, han trabajado,
han trabajado,
contribuyendo a la creación de mi Yo.

Y si me siento a tu lado
y si te digo en voz baja : He sufrido
¿lo oyes?

Quién sabe quien
lo está murmurando junto conmigo.

La personificación de las cosas, la unión sentimental entre el Yo y los objetos y también la infinita cadena de causalidades anteriores, la sensibilidad que percibe lo que, para la gente, es invisible o no se oye, la interpretación de un mundo discreto animado, en fin, se basa en una filosofía nada nebulosa o fantástica. Es, en realidad, la expresión poética de un principio científico fundamental, de la causalidad y de la conservación de la fuerza. En este sentido, el misticismo de Rilke no tiene nada de arbitrario, sino es el resultado de una reflexión sumamente clara, así como había sido el caso de Novalis. Si todo produce efectos, si todo tiene causas, también las cosas o los acontecimientos, considerados como insignificantes, han de tener su lugar determinado dentro del universo, y han de ocuparlo con la misma necesidad absoluta como lo que, ordinaria y convencionalmente, llama la atención. Además, si el universo se rige en todas sus partes según la misma causalidad severa, las cosas vulgares o consideradas como vulgares, han de poseer la misma esencia como las ocurrencias más sensacionales. Si las pequeñeces escapan a la percepción de la mayoría de la gente, es porque ella sólo se ocupa de las cosas que se imponen a ella con brutalidad. De ningún modo esto puede significar que una sensibilidad más fina, que percibe también las voces discretas, fuera equivocada o inferior. Al contrario, las gentes sólo perciben lo que cae dentro del radio de sus intereses y negocios y, de este modo, subordina su concepto de la realidad a la sordidez de su mercantilismo. El poeta, se acerca a la verdadera realidad y comulga con ella..Sabe que forma parte del todo y, humildemente, escucha todas las voces del universo, subordinando lo fragmentario a la totalidad. Ama a la verdad y obedece a la lógica. Se consagra a la verdad y se apoya en la lógica. Vive en la verdadera realidad y, por eso, lleva una vida contemplativa :

Estas son las horas cuando me hallo a mí mismo.
Obscuro, el césped de los campos ondula en el viento,
en todos los abedules, la corteza se viste con esplendor,
y la noche se extiende encima de ellos.

Y yo, dentro del silencio de la noche, me expando,
me viene el anhelo de tener muchas ramas llenas de flores,
sólo para que, junto con todas las cosas, pueda incorporarme
a la armonía universal.

Digitized by Google

La contemplación del poeta abarca, en la obra de Rilke, dos grupos de objetos. Primero, los fenómenos de la vida diaria, las cosas, los hombres, los paisajes, las épocas y, segundo, el misterio de la vida, frecuentemente manifestado en las vidas de personajes típicos y simbólicos. Rilke es un gran retratista, pero sus retratos no tienen la forma de instantáneas. Son sintéticos. Pintan el carácter no en una sola actitud. por un sólo gesto, por la reproducción de un sentimiento único, sino por la yuxtaposición de varias manifestaciones de la personalidad. Prefiere pintar retratos, no de individuos, sino de tipos, aunque algunas de sus mejores características retraten a personalidades históricas como el rey Carlos XII de Suecia o el último zar.

Uno de sus más notables retratos típicos es, quizá, el del «adolescente» que reza en traducción rítmica al español como sigue:

Ambiciono ser, más tarde, como aquellos que la noche
recorren en potros indómitos,
con antorchas que parecen cabelleras desprendidas
volando en alas de un gran viento prófugo.

En la proa de un esquife incorporarme, desplegado,
alto y erguido como un lábaro...
tenebrosa mi figura; pero un yelmo de oro vivo
ciñéndome de inquietos brillos trémulos...

y, a mi espalda, vagabundas, diez figuras tenebrosas,
marchando en fila y con yelmos áureos
unas veces fulgurantes como el vidrio... y otras veces
apagados, viejos y tímidos.

A mi lado, un hombre obscuro... Su clarín sopla y nos abre
sitio... El clarín ruidoso y fúlgido
nos enclaustra en una negra soledad que atravesamos
con prisa y rabia en un ensueño rápido.

Y las casas, tras nosotros, arrodíllanse... y las calles,
al encontrarse con nosotros, dóblanse...
y desvíanse las plazas... Mas nosotros las alcanzamos...

Y es como un aguacero de los trópicos
el resoplar de los corceles ágiles...

Este retrato consta de una sucesión de imágenes, visuales, pero movidas, interrumpidas por el toque del clarín «ruidoso y fúlgido», que «echa rayos y gritos». Las visiones se suceden rápidamente, encadenadas por lo que podría llamarse la lógica confusa de un soñador. En parte, la visión sintetiza aspectos generales de cuadros con sus elementos llamativos, como el temblor de los reflejos en los cascos de oro. Otras veces, la visión es de puro «expresionismo» como cuando la rapidez de la corrida es descrita por los supuestos movimientos de las casas, calles y plazas. Es esta

Digitized by Google

una visión que se encuentra frecuentemente dibujada en pinturas de la escuela expresionista. Y estos cuadros, de su parte, quieren expresar, por las líneas de un dibujo, una ilusión óptica familiar a todos, una ilusión que, en su carácter general, había sido expresada en la literatura, por ejemplo, cuando se pretende que el paisaje corre con rapidez vertiginosa hacia un viajero que viene a caballo o en un tren de ferrocarril.

Todos estos elementos, complicados cada uno, forman un conjunto y una unidad porque se refieren a los ensueños característicos para un hombre de determinada edad, para un adolescente. Sin embargo, el confuso afán de heroísmos descollantes, la ingenuidad infantil que siempre se ve en el primer puesto y siempre en la pose del conquistador, esta ingenuidad, ni con una sola palabra, ha sido mencionada en forma directa. El lector lo comprende fácilmente porque, con gran finura psicológica, el poeta ha reunido exclusivamente visiones de un significado transparente, conocidas a todos, porque cada adolescente, probablemente, habrá soñado en esta forma, para comprender más tarde la ingenuidad de sus visiones. El poeta, con gran lujo de detalles magníficos, describe la confusión de un ensueño típico y, en esta forma alusiva, comunica al lector las vibraciones del alma que se expresa por ella. Es un retrato sintético y típico que, sin hablar de emociones o ideas. es esencialmente psicológico. Lo puede ser porque se dirige a lectores que todos, en una forma u otra, pueden reproducir con suma facilidad en su memoria cuadros de Tiziano o Rembrandt u otros, con cascos de oro, corceles, aeronautas erguidos en la proa, etc. Es un arte alusivo, y lo es porque se dirige a un público ilustrado al cual bastan estas alusiones. Con este motivo, es un arte nuevo. Y el poeta retrata en la misma forma personajes legendarios y emociones, otorgando un significado simbólico a las cosas y las visiones:

Leyenda (1)

Montes, en medio del anochecer,
los reyes, en el fondo de la leyenda son.

Hacen enceguecer
a todo aquél a cuyo encuentro van.
Valen naciones y vidas, el cinturón
que ciñe sus caderas, y las orlas ingentes del gabán.

Y, al par de sus manos, guarnidas de pompa dorada,
ágil, esbelta, desnuda, camina la Espada.

Presentimiento (1)

Soy como una bandera: me circunciñe la lejanía.
Siento venir el viento... Y he de vivirlo... Mientras las cosas
encima de la tierra duermen inmóviles todavía.

(1) Traducción de Federico More y Alberto Haas, publicada en *Nosotros*, marzo, 1922, página 351 y 353.

Digitized by Google

Todavía sin ruido cierran las puertas... Y silenciosas
están las chimeneas... El polvo duerme pesadamente...
todavía no hay choques entre ventanas estrepitosas...

Ya entonces vivo el viento... Me excito a modo de un mar bullente.
Y me extiendo, y me caigo, dentro de mi mismo, con la violenta
premura de jinete lanzado a tierra por el caballo...
Y me hallo solo... Me hallo sin nadie, al centro de la tormenta.

(*Das Buch der Bilder*, pág. 49.)

Esta unión sentimental de las cosas y de los hombres, como radica en una reflexión metafísica, tiene un significado esencialmente místico. Rilke no solamente lo sabe, sino insiste en ese carácter místico y esencialmente católico de sus conceptos :

Somos, los hombres, unas vetas, que corren por la roca basáltica
la que no es sino la sólida gloria de Dios.

(*Das Stunden Buch*, pág. 31.)

En todas las publicaciones líricas de Rilke, la nota religiosa ocupa un espacio importante. Así, en el primer tomo de sus *Neue Gedichte (Nuevas poesías*, 1907) se halla el drama místico *La princesa Blanca*, una escena a orilla del mar, verdadero « misterio » en el sentido del teatro religioso medieval, glorificación de la santidad y de la ideología católicas. En el *Buch der Bilder (Libro de las imágenes*, 1902), igualmente, los retratos de santos y personajes bíblicos son numerosísimos. Pero, además, ha publicado varios tomos pura y exclusivamente religiosos, como *Das Stunden Buch (El libro de las horas*, 1906) con sus tres secciones : de la vida monacal, del peregrinaje; de la pobreza; y la muerte; *Das Marienleben (La vida de María)*; *Die Liebe der Magdalene (El amor de María Magdalena)*; y *Requiem*.

El arte y la técnica de estos libros místicos y religiosos son los mismos como en sus otras publicaciones. Son poesías de matices discretos, impregnadas de intensa sentimentalidad y de una suavidad mística vibrante. Describe, por ejemplo, la llegada de la virgen María al cielo de la siguiente manera :

¿ Quién hubiera pensado que hasta su llegada
el cielo múltiple se hubiera quedado incompleto ?
El resucitado había tomado asiento,
pero a su lado durante veinticuatro años,
estaba vacío el asiento. Y ya empezaban
a acostumbrarse a este puro vacío
que era como cicatrizado, puesto que, con su hermosa
emanación de luz, el Hijo lo llenaba.


Digitized by Google

Por esto, ella, también, cuando entraba en los cielos
no se dirigió a El, por mucho que lo anhelara;
allí no hubo sitio, sólo El estaba allí, radiante
en una gloria que, a ella, la lastimó.
Pero cuando ella, esta figura conmovedora,
se juntó a los nuevos bienaventurados
y, sin llamar la atención, se colocó entre ellos, blanca con los blancos:
entonces salió violentamente de su ser una irradiación
reconcentrada, tan fuerte, que el ángel, iluminado por ella,
se sintió como ciego, y gritó ¿ Quién es ésta ?...
Pasó un extrañamiento. Después todos vieron cómo
Dios Padre, arriba, detuvo a nuestro Señor
de modo que, rodeado de suaves penumbras,
el sitio vacío se volvió visible así como un pequeño dolor,
como una sombra de soledad,
como algo que aun soportara un resto
de sus tiempos pasados en la tierra, un mal seco.
Todos miraron hacia Ella : Ella miraba ansiosa,
inclinándose profundamente como si sintiera : yo soy
su dolor más largo ; y de repente Ella corrió adelante.

Pero los ángeles la recogieron,
y la apoyaron, y, con cantos bienaventurados,
por la última parte del espacio que quedaba,
la llevaron arriba.

Este arte íntimo de palabras familiares y gestos discretos, pero complicadísimo por su estilo alusivo, naturalmente no ha podido lograr una popularidad propiamente dicha, aunque las publicaciones líricas de Rilke han llegado hasta a ediciones de más de 50.000 ejemplares. Sólo uno de sus poemas ha conquistado una gran difusión en Alemania : *Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke (El romance de amor y de muerte del corneta Christoph Rilke)*, escrito en 1899, publicado en 1906 ; cerca de 300.000 ejemplares (1). Es la historia de un joven miembro de la familia del poeta que murió hacia 1663 como alférez en la compañía del barón de Pirovano del regimiento imperial austríaco a caballo von Heyster, durante una guerra contra los turcos, en los Balcanes. Es una serie de retratos e instantáneas, los unos en prosa rítmica, los otros en versos irregulares rimados, que relatan la marcha de la tropa, la llegada a la región de la guerra, una aventura amorosa y, por fin, una muerte heroica. Termina lacónicamente con la noticia : « En la primavera siguiente (que se iniciaba triste y fría), un mensajero a caballo del barón de Pirovano entró despacio en el patio del castillo de Langenau. Allí vió a una señora anciana que lloraba. »

(1) Traducido al español por Luis Saslavsky, Buenos Aires.

Digitized by Google

CAPÍTULO XXIII

STEFAN GEORGE

Renovación del lenguaje poético. — Su vida. — *Blätter für die Kunst.* — Los héroes. — Poemas de amor. — Poesía impersonal. — Retratos poéticos. — La contemplación de la vida. — Actitud esotérica.

Entre todas las manifestaciones de la literatura, las del género lírico tienen un carácter singular y difícil. Son obras breves, reconcentradas, y, para impresionar al lector, han de ser de una perfección intensa y sostenida. Una poesía lírica, si adolece de una sola deficiencia notable, si desacierta sólo en un par de versos, pierde su valor total. Por eso, una poesía lírica perfecta es como una joya preciosa, labrada en cada uno de sus detalles con un tesón y un tacto artístico exquisitos. Por la misma razón, sólo pueden apreciar el verdadero valor de una poesía lírica, los que tienen una sensibilidad suficientemente delicada para corresponder en forma sentimental al dinamismo oculto de estas sutilezas intensas o filigranescas. La comprensión de la poesía lírica es algo como un privilegio personal, y cuando esta fuerza instintiva hace falta, es imposible penetrar en el alma de un poema por el estudio y el trabajo. Interpretar un poema no significa explicar en forma lógica sus méritos, sino señalarlos a la comprensión instintiva del lector. Además, la poesía lírica, aun cuando se propone fines didácticos, no se dirige a la razón o la reflexión del lector. Tiene un dinamismo ante todo emocional, y, si puede instigar a la reflexión, si puede persuadir, no lo logra por medio de conclusiones de la lógica cerrada sino por la evocación de sentimientos.

Todas estas dificultades se vuelven casi insuperables cuando se trata de interpretar la poesía lírica escrita en lengua extranjera. Por cierto, las modalidades de la poesía lírica de un país determinado han podido ejercer poderosas influencias en la literatura de otras razas. Un ejemplo sumamente impresivo de esta influencia de una literatura lírica sobre otra, lo presenta la obra de Rubén Darío que, en esta forma, ha podido renovar la poesía de lengua española. Pero en estos casos, la literatura extranjera ejerce su influencia no por las exposiciones, siempre teóricas, de la crítica literaria. En estos casos, un hombre de alta sensibilidad, se familiariza con

Digitized by Google

el alma de la literatura extranjera, penetra hondamente en su esencia, siente directamente sus vibraciones, igual como si se tratara de obras escritas en su propia lengua; y, dando formas concretas al estado emocional que experimenta, produce una nueva obra paralela a la que le había inspirado, pero, con todo esto, muy distinta.

A las mismas razones obedece el hecho curiosísimo que la poesía lírica alemana de matiz romántico, interpretada en las páginas que anteceden, ha tenido una influencia manifiesta en la poesía lírica moderna de otras naciones sin que su transmisión, a primera vista, fuera fácil de explicar. Existe, por ejemplo, una cierta comunidad o, por lo menos, afinidad de inspiración entre los poemas de Brentano, Eichendorff, Heine, Moericke y los demás románticos alemanes y los de Baudelaire, Verlaine, Mallarmé y otros poetas modernos franceses, aunque estos últimos, por cierto, ni se dieron ni pudieron darse cuenta de esta vinculación, casi puede decirse, subterránea. Sin embargo, ha habido un conducto oculto que comunicaba entre las dos corrientes francesa y alemana; y ha sido la música romántica moderna, la de Schubert, Schumann, Wagner y otros que ha servido de instrumento para la transmisión de sensibilidades, de emociones y también de formas. El *lied* alemán, que es esencialmente un poema cantable y cuya alma ha hallado una exteriorización integral en la música de los mencionados compositores, ha sido conocido fuera de Alemania, por su música. Tieck había proclamado la doctrina según la cual « el amor exterioriza sus pensamientos en sonidos suaves, musicales, porque las ideas le son ajenas ». A este concepto puramente musical de la poesía lírica había correspondido la obra de los compositores románticos alegados. Los poetas de vanguardia franceses habían sido los primeros en apreciar esta música, como, por ejemplo, Baudelaire ha sido uno de los primeros, no sólo en Francia sino en todos los países europeos, que ha comprendido por completo la esencia y el verdadero significado de la música wagneriana. Por fin, Paul Verlaine, ha continuado esta tradición musical, iniciada por los músicos, los cuales, a su vez, se habían inspirado en la obra de los poetas de aspiración musical. De este modo, el gran lírico francés, sin conocer ni a Tieck ni su obra, pudo coincidir con él cuando, medio siglo más tarde, proclamó el dogma idéntico de la poesía musical, exclamando:

De la musique avant toute chose...
Rien de plus cher que la chanson grise
où l'Indécis au Précis se joint...

Prends l'éloquence et tords-lui son cou!...

De la musique encore et toujours!
Que ton vers soit la chose envolée
qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
vers d'autres cieux à d'autres amours

Digitized by Google

Hay que tomar en cuenta el hecho fundamental de que, en esta transmisión de conceptos y formas artísticos, oriundos del folklore y el *lied* cantable, no se trata en realidad, de un proceso internacional, sino de las peripecias de una gran evolución europea que procede de causas generales, esencialmente europeas. Es la exteriorización artística de una civilización determinada la cual ha tenido que servirse de medios especiales de comunicación espiritual, como la música, para poder salvar los obstáculos opuestos a su difusión por la diferencia de los idiomas usados en el seno de las partes integrantes de una misma comunidad espiritual.

En todo caso, las dificultades expuestas se vuelven aun mayores cuando se trata de interpretar la obra de poetas líricos cuyo mérito especial reside en el perfeccionamiento de las formas, en la renovación de los medios de expresión poética, en el descubrimiento de las fuerzas vitales ocultas, hasta entonces inadvertidas, de las voces y del lenguaje. Interpretar un movimiento literario esencialmente lírico, ya es una tarea, en sí misma, poco grata porque la mejor manera de interpretar un poema es recitarlo de un modo que ponga de relieve sus valores estéticos. Pero interpretar una poesía lírica extranjera de este matiz especial es una tarea casi impracticable.

Estas reflexiones, muy pertinentes en cuanto se refieren a la interpretación de Rainer María Rilke, se imponen con fuerza mucho mayor aun en el caso de la obra lírica de Stefan George.

Stefan George nació el 15 de julio de 1868 en Bingen. No ha tenido vida particular porque no quiso. Siempre ha vivido al margen de la publicidad y fuera del mercado literario. Era miembro de esta cofradía desdeñosa que mantenía, contra el vocerío del naturalismo, la alta dignidad de la gran tradición estética europea. Era una hermandad de iniciados que, sin ser wagnerianos, se inspiraban en la obra de Ricardo Wagner y, en general, de la música moderna. Tenían su centro casi escondido en la modestísima casa de Stefan Mallarmé, donde hubo reunión de iniciados cada sábado por la noche. Veneraban como antecesores inmediatos a Charles Baudelaire y Paul Verlaine que ambos, en el sentido expuesto, eran adeptos de Wagner, y como próceres, históricamente algo más lejanos, a Goethe. Jean Paul, Novalis y Hoelderlin. Además, habían dado acogida en su panteón a Shakespeare como poeta lírico, a los ingleses Dante Gabriel Rossetti, Swinburne y Dowson, el danés Jacobsen, los belgas Verwey y Verhaeren, los franceses Arthur Rimbaud y Henri de Régnier y al italiano Gabriele d'Annunzio. Apellidado «simbolismo» por el público, este movimiento, que en realidad era la reacción consciente contra el naturalismo, se desarrollaba en el mayor silencio. Era difícil obtener los versos de estos poetas. En cuanto a la admisión al cenáculo, dependía de recomendaciones otorgadas con suma parquedad y que sólo eran aceptadas después de rigurosísimas observaciones.

Fiel a la consigna de reserva sigilosa, Stefan George había reunido, al-

Digitized by Google

rededor del año 1890, a unos pocos correligionarios, junto con los cuales editó *Blätter für die Kunst (Hojas para el arte*, 1892), que no fueron puestas en venta. Muchos años más tarde se hizo la primera edición pública de estas obras. Todavía hoy, aunque universalmente reconocido como uno de los grandes poetas de lengua alemana, Stefan George y sus amigos observan, en cuanto les es posible, su imperturbable reclusión voluntaria. Y por esta conducta que se han impuesto, han logrado mantener su arte lejos de las posibilidades de contaminación vulgarizante que siempre producen los éxitos ruidosos. Han conservado su autonomía moral y han escapado al peligro de volverse los esclavos de su público.

El arte de Stefan George no tiene la humildad monacal que caracteriza la obra de Rainer María Rilke. No se insinúa con palabras familiares y cariñosas. Se impone con hidalga suntuosidad y tiene el gesto bizarro del gran señor intelectual, heredero de una inmensa fortuna acumulada por las labores de varias generaciones de artistas, pensadores y poetas. No habla con las entonaciones suaves del místico, sino con la sonoridad amplia del maestro que está seguro de su arte y que cuida el noble abolengo de su espiritualidad. Estamos, con Stefan George, en el ambiente de pura intelectualidad, en el ambiente de «los buenos europeos», tan caro a Nietzsche, en un ambiente de aislamiento voluntario y agresivo, desdeñoso y bizarro.

En una poesía dedicada a la memoria de Nietzsche, George expone esta actitud en términos inequívocos; llama al filósofo:

El era un ser único
entre millares que le rodeaban, formados de humo y tierra...

Y agrega:

Aun ha de reinar, por un tiempo, el silencio piadoso
hasta que hayan muerto las bestias que hoy le manchan con sus loas,
y que siguen hartándose en medio de exhalaciones podridas,
las mismas bestias que ayudaron cuando le ahorcaron.
Pero entonces, estarás en pie, frente a los tiempos,
igual como otros héroes espirituales, con una corona sangrienta.

Y, en forma quizá aun más explícita en la poesía, escrita en oportunidad de una de las crónicas festividades públicas, celebradas en el día del cumpleaños de Goethe:

Salimos junto con la suave aurora,
por un fin de verano, caminando por campos matutinos humeantes,
a su ciudad. Aun la tosca tribuna
y el andamio abyecto de los palcos estaban vacíos de gentío...
y un día, sobrenatural de pureza y casi majestuoso.
Llegamos frente a su casa silenciosa, enviamos
una mirada de veneración hacia arriba y nos fuimos. Hoy,


Digitized by Google

cuando todos gritan, nuestro saludo se calla.
Unas pocas horas más: el aposento sagrado
crujirá y rechinará los dientes: aquellos que tocan para poder creer...
En las calles chillan los colores movedizos,
la muchedumbre festiva se agita, a la que gusta
festejarse a sí misma, festejando al héroe, y la que le pregunta
cómo podría él servir de escudo para proteger a su bando...
la que sólo escucha la voz que grita más alto,
la que ignora alturas cuando son alturas de espiritualidad.
¿Qué sabéis de las riquezas de ensueño y canto
que admiráis? Ya en la niñez, él tuvo sufrimientos
que se esconden en la sombra de la tapia y se inclinan sobre las fuentes;
en la adolescencia, inquietud y dolor; dolor en la edad viril,
y melancolía que escondía detrás de su sonrisa.
Y si él volviera ahora a la vida en forma
mucho más hermosa aún, ¿quién, entonces, le festejaría? El, pasaría
a vuestro lado como un rey desconocido.
Lo llamáis el « vuestro », y agradecéis, y gritáis jubilosos —
vosotros, llenos de los mismos impulsos como él
sólo cuando se hallan en el nivel bajo y animal —
y hoy, únicamente, la sarna del pueblo ladra en público...
Pero no tenéis ni una idea remota de que él, que se fué para reposar en la tierra,
desde entonces, aun contiene mucho que es inasequible a vosotros,
y que de su gloria radiante, mucho de lo que, por vosotros,
es llamado « inmortal », ya se apagó.

(*Der siebente Ring*, pág. 10, *Zeitgedichte*).

Cuidar la dignidad del arte, es decir, aspirar al mismo nivel en el cual han vivido los grandes, y mantenerse en este nivel, no significa remedar las partes de su obra, entre tanto vulgarizadas. Significa: compenetrarse con la totalidad de esta obra y con su espíritu heroico; comprender que la obra del héroe espiritual, por cierto, influirá también los conceptos vulgares, pero que sólo lo hará por las partes asequibles a la vulgarización, o que lo hará en forma aun peor, es decir, en la de una importuna adulteración de los grandes pensamientos. Cuidar la dignidad del arte significa, por fin, vivir con la misma intensidad espiritual y la misma autonomía intelectual como lo hicieron estos héroes que todos, o fueron desterrados de Florencia, o tuvieron que vivir solitarios bajo el amparo de un Carlos Augusto de Weimar. Y significa, sobre todo, no aspirar a puestos públicos ni a ganancias comerciales ni a celebridades de parásito, adquiridos por la profanación de lo sagrado.

Pero la obra lírica de Stefan George no consiste en afirmaciones doctrinarias de su estética. El poema *Aniversario de Goethe* así como el dedicado a Nietzsche, forman parte de una sección *Zeitgedichte*, es decir, *Poesías sobre problemas de actualidad*, que ocupa un lugar mínimo en uno de los tomos que ha publicado. En general, sus poemas tienen un temperamento puramente lírico, son emocionales, y hablan de lo que siempre ha sido y

Digitized by Google

siempre será el tema de la poesía : el amor, la separación, el paisaje, las épocas del año, el tiempo que hace, la melancolía, la alegría, etc. No se distinguen de otras poesías en cuanto a su objeto. Sin embargo, están impregnados de la individualidad del poeta.

En la sección *Terminada la cosecha; Caminantes en la nieve; Victoria del verano*, que forma parte del tomo *El año del alma (Das Jahr der Seele*, 1897), el poeta cuenta en unos treinta poemas los cambios del paisaje y la evolución de un sentimiento amoroso. En el otoño, los dos se pasean por el parque « del cual se había dicho que estaba muerto, pero desde el cual se puede ver la línea tenue de lejanas orillas risueñas ». Y dice el poeta :

Caminamos paseándonos en el centelleo múltiple
del sendero de zarzales, casi hasta la puerta,
y, afuera, vemos, a través de la reja, en el campo
el almendro que, por segunda vez, este año, florece.

Buscamos los bancos libres de sombra,
En los lugares donde nunca voces extranjeras nos ahuyentaron.
Soñamos, y nuestros brazos se entrelazan.
Saboreamos los reflejos de luz, largos, suaves,

sentimos con gratitud cómo, en medio del dulce murmullo
de las copas de los árboles, vestigios de rayos luminosos caen sobre nosotros, como gotas,
y solo miramos y escuchamos cuando, en intervalos,
las frutas maduras golpean el suelo.

Terminados el otoño y las cosechas, viene el invierno :

Te enseño el dulce encanto del cuarto
y la voz apagada de los rincones familiares de la casa,
del fuego en la chimenea y de la luz muda de la lámpara.
y tú, para todo esto, tienes el mismo asombro cansado.
No quiero estorbar tu palidez, como si atizaría chispas,
me retiro al cuarto contiguo,
y, apoyado en mi rodilla, sueño en silencio :
¿ Te despertarás otra vez ? ¿ Despertarás
cuando, medroso, vuelvo a la cortina de la puerta ?
Pero sigues sentada como antes, meditabunda,
la mirada aun queda suspendida en el vacío,
tu sombra cruza las mismas figuras de la alfombra.
¿ Qué puede prevenir que en mí se levante y que se exteriorice
la oración desacostumbrada y desesperada ?
Oh haz — Santa Madre Dolorosa —
que el consuelo vuelva a brotar en esta alma.

Pero desaparece la nieve, renace la vida y, con la reanudación de las actividades, viene la separación :

¡ Gloria a las copas de estos árboles ! ¡ A este campo lleno de colores !
Nos enseñan cómo hay que tocar, rozando, la felicidad fugitiva,
y siempre queda la dulce huella


Digitized by Google

en nuestra mano como el esmalte de frutas maduras.
Ya se mueve la veleta en el viento, y no demorará,
las horas de separación harán correr lágrimas...
Porque tu vuelta es dudosa,
te fuiste con franco dolor.
Pero yo escucho por la noche cercana
si desde allá un último canto de pájaro me comunica
tu ensueño del cual despertarás, alegre y hermosa —
el amado, suave ensueño, en medio de campos llenos de flores.

La poesía de Stefan George, en primer lugar, no es locuaz ni verbosa. Ni una sola palabra repite lo que ya ha sido dicho. Cada palabra agrega, u otra sensación nueva de colores, de cosas, de sonidos, o un sentimiento con matiz nuevo. Y, en segundo lugar, esta poesía carece de interés anecdótico. No cuenta cómo se llaman las personas, el pueblo, el barco. Omite todos estos detalles porque, según dice en el prefacio del tomo : « han sido transformados por el arte en tal grado que para el mismo poeta han perdido su importancia, y que conocerlos, sólo sería para los demás confusión. Nombres tienen valor, únicamente cuando tienen la finalidad de perpetuar, o un homenaje o un regalo a una persona determinada. Y raras veces, lector, tú y yo tenemos la misma alma como en este libro ».

Así, la amada es, en la poesía, una personalidad como la Beatriz del Dante o la Laura del Petrarca.

Con esta intensidad, y en esta forma impersonal, Stefan George ha compuesto poemas, no sólo de amor, sino históricos, emocionales y filosóficos, todos pertenecientes a una esfera de pura intelectualidad, estrechamente emparentada con la de Nietzsche. De este pensador, en el fondo, George sólo está separado por el hecho de que aunque es griego y pagano, es, como dice su biógrafo Friedrich Gundolf, « católico, no por razones de feo, probablemente, por razones estéticas, sino por la misma esencia de su sangre ». Pero con la misma intransigencia como el pensador solitario de Sils-María, el poeta rechaza hasta la idea de un compromiso con las actualidades del día. Pactar con ellas, entrar en el negocio de las letras, del intelectualismo y de la civilización, sería vender su alma por valores efímeros. El poeta debe crear, y crear es, producir valores permanentes, en una forma que, en sí misma, lleva el sello de un valor permanente. Y así como el poeta no pudo contemplar el amor bajo los aspectos de una ocurrencia sensual entre dos personas, así la historia, para su modo de ver, no es una serie anecdótica de incidentes. Es la sucesión de grandes ciclos de cultura, cada uno de los cuales forma un tipo determinado, un tipo que nunca existió como ser individual, pero que otorga a los individuos y a los acontecimientos, relatados por los cronistas de la historia, su carácter e interés verdadero. En el tomo, dedicado a esta parte de su obra, el poeta dice : « Conviene anunciar que en estas tres obras no debía ser copiada la imagen de una época histórica o de evolución : contienen los reflejos que se producen

Digitized by Google

en una alma que, en forma pasajera, ha huído a otros tiempos y lugares, y se ha mecido en ellos. En esto, fué auxiliada, como es comprensible, por conceptos tradicionales, e igualmente por el ambiente real, correspondiente al momento: nuestros valles y montes que no han sido profanados, otra vez nuestros ríos medievales, otra vez nuestras veneradas urbes. Cada tiempo y cada individualidad, cuando dan forma a lo extranjero y lo pasado a su manera, colocan, de un modo particular, ciertas figuras dentro del terreno de la personalidad y del tiempo presentes; y de los tres grandes mundos que constituyen nuestro universo intelectual, este tomo no contiene nada más que lo que, dentro de algunos de nosotros, aun queda con vida» (1894). La primera sección, denominada: *Das Buch der Hirten und Preisgedichten (El libro de las canciones pastoriles y de las loas)* contiene retratos de personajes imaginarios, típicos de la edad griega; la segunda sección, *Das Buch der Sagen und Sänge (El libro de las leyendas y cantares)*, de la medieval, y la tercera sección, *Das Buch der hängenden Gärten (El libro de los jardines colgantes)*, del mundo oriental. No se refieren a personalidades individuales e históricas, pero pretenden resumir el alma de una época y el tipo espiritual predominante en ella, tal como los ve el hombre actual. Así, *El favorito de la nación*, es el retrato de un atleta griego:

Su brazo — asombro y admiración — reposa
en su cadera derecha, el sol echa sus reflejos cambiantes
en su cuerpo robusto y en el laurel
de sus sienes. Pausadamente la aclamación se mueve
por las filas de gente numerosa cuando pasa
por la calle rectilínea, cubierta de ramas verdes.
Las mujeres, levantando al aire sus niños, les enseñan
a llamarlo por su nombre con júbilo
y tender hacia él ramas de palmeras.
Anda con pie plano, como el león,
y serio. Después de muchos años sin fama,
hoy es la gloria de todo el país, y no ve
el número de los que aclaman y hasta no ve
a sus padres que, orgullosos, se destacan del gentío.

En la sección dedicada a la época medieval, canta un juglar la canción de su amor y de su fe:

Cuando estoy triste,
sólo sé una cosa:
sueño que estoy contigo
y que te canto una copla.

Entonces, casi puedo oír
la música de tu voz,
como de muy lejos me acompaña;
y mi dolor disminuye.

Digitized by Google

O bien :

¡Lis de los campos!
¡Señora del prado de rosas!
Haz que esté alegre,
que se renueve mi vida
en el día de tu coronación lleno de gracias.

Madre, tú, de la luz,
bondadosa señora de las señoras,
demuestra tu bondad
a mi alma infantil
que adorna tu retrato con ramas y musgo.

¡Señora de la buena acción!
Si, lleno de confianza,
si, libre de pecados,
proclamo tu poderío :
entonces : ¿me regalarás lo que te rogué hace mucho?

Y en la parte oriental, quizá la más magnífica por los reflejos grandiosos de sus cuadros, llenos de recuerdos de la civilización árabe, el « jefe » guerrero dice :

Ten firme la rienda
de tus pensamientos purpúreos y áureos,
cierra los párpados
bajo las flores de las lilas,
y déjate mecer otra vez
por el sueño de mediodía.

Los pájaros callan en el jardín,
en las flores y las ramas ;
con sus coronas y sus cercos,
líneas azules de metal,
sus colas curvas
se balancean, descansando.

En la lejanía tocan el tambor
de plata y estaño.
Pero ni sus sonidos
ni el canto de los dúos
ni las cuerdas del arpa
pesan sobre mi alma.

Arabescos de la torre aguda que
envía su luz por los matorrales,
líneas entreveradas,
letras platerescas :
eliminan, como si fueran mentiras,
las preocupaciones del mundo y sus realidades.

Digitized by Google

O bien :

Todos mis papagayos blancos tienen
coronas, color de azafrán.
Detrás de la reja, donde habitan,
menean las cabezas, en sus cercos delgados ;
sin llamar, sin cantar,
duermen largas horas.
Nunca extienden sus alas.
Mis papagayos blancos sueñan
con las palmas datileras lejanas.

En la evolución de Stefan George hay que distinguir dos épocas sucesivas. A la primera corresponde el tomo de poemas *Algabal* (1892). Algabal, o Elagabal, es el nombre que el sacerdote sirio del sol, Varius Avitus Bassianus, había adoptado en la antigüedad. Después de haber servido a este divinidad en su templo de Emesa, alcanzó el rango de emperador romano en 218 p. C. y se llamó entonces Marcus Aurelius Antonius. Llevó el culto del sol a Roma y, después de unos pocos años de extravagancias místico-sensuales, fué asesinado en 222 por la tropa pretoriana. Generalmente se le conoce bajo el nombre griego de « Heliogábalos ». Junto con él, y casi amalgamado con su figura históricolegendaria, está ensalzada, en el libro *Algabal* la personalidad del rey Luis de Baviera, el amigo de Richard Wagner, del cual Paul Verlaine había dicho :

Roi, le seul vrai roi de ce siècle, salut, Sire,
Qui voulûtes mourir vengeant votre raison
Des choses de la politique, et du délire
De cette Science intruse dans la maison.

De cette Science assassin de l'Oraison
Et du Chant et de l'Art et de toute la Lyre,
Et simplement et plein d'orgueil en floraison
Tuâtes en mourant, salut, Roi, bravo, Sire !

Vous fûtes un poète, un soldat, le seul Roi
De ce siècle où les rois se font si peu de chose,
Et le martyr de la Raison selon la Foi.

Salut à votre très unique apothéose,
Et que votre âme ait son fier cortège, or et fer,
Sur un air magnifique et joyeux de Wagner.

« Algabal » era, en la evolución del poeta, el punto terminal del período juvenil. Es un desafío brioso, lanzado a la faz de « los otros », una bizarra afirmación de la extrema autonomía artística, y, en este sentido, un gesto negativo. En la segunda época de su evolución, el poeta maduro sólo cambió en cuanto al carácter de su tema. Pero mantuvo su técnica anterior, aunque seguía desarrollándola, y su mentalidad general. A esta segunda



época pertenecen: *El libro de los cantos pastoriles y de las loas*, el de las *Leyendas y cantares*, el de los *Jardines colgantes*, publicados en 1894 en un tomo, es decir, dos años más tarde que *Algabal*, y *El año del alma*, publicado en 1897, ambos ya mencionados, y finalmente, como obra culminante, *La alfombra de la vida*, tomo publicado en 1899.

En cuanto a la « mentalidad » del poeta, a su actitud general frente a la vida, y a su modo individual de pensar, los intérpretes de su obra han insistido en el hecho de que es pura y exclusivamente católica. Con esto, no han querido decir que siempre ha sido la de la doctrina o la práctica católicas, sino que, desde el punto de vista alemán, han querido afirmar el hecho de que Stefan George tiene instintos católicos, que carece completamente de los rasgos evangélicos o « puritanos », muy difundidos en las literaturas septentrionales y, también, la alemana. Con esta catolicidad está, además, vinculado el carácter « antiguo » o griego de su mentalidad. Ambas afirmaciones significan que para Stefan George el Yo no existe y que, en su obra, ni se encuentra ni la huella de las especulaciones individualistas y emocionales sobre problemas de moralidad, las que forman la esencia del « puritanismo ». Desconoce el apasionamiento individualista hacia la conquista de una verdad esencialmente personal. Acepta la naturaleza o el universo y sus leyes inherentes. Desconoce las pretensiones esforzadamente individuales de la duda soberana. Está acostumbrado a aceptar — o a rechazar — los grandes conceptos sobre el hombre, su historia, su alma y su vida institucional como « realidades objetivas ». No se preocupa en forma egotista y complicada de su propia actitud subjetiva, y no intenta conocer el universo, analizándose a sí mismo. Desconoce, con este motivo, los apasionamientos estrictamente individuales de los místicos protestantes o los lirismos exaltados de un artista solitario, característicos de la música de Johann Sebastian Bach, o el criticismo riguroso de Kant, o la llamada filosofía clásica alemana. Su obra, impersonal en este sentido, está hecha de plasticidad materializada, de diafanidad objetivada, y vive por sí misma con propia espontaneidad, es decir, sin referirse a la individualidad del autor de la cual, en cuanto a su aspecto íntimo, está desligada. Para decirlo en una forma, quizá algo superficial, Stefan George no se interpreta a sí mismo ni afirma sus opiniones individuales, sino expone lo que considera como la expresión integral de una realidad y verdad artísticas y espirituales.

En esta forma, es decir, en la de personajes tangibles con movimientos y actitudes autónomos, había pintado los retratos imaginarios de las grandes épocas históricas, de las cuales ha brotado la civilización contemporánea. En el tomo correspondiente de poesías, ya mencionado, las había materializado, tipificando los elementos básicos de las civilizaciones anteriores a la nuestra. Del mismo modo, había dado en *El año del alma* una poesía lírica amorosa, cuyo lirismo se expresa en cuadros luminosos e impersonales de hechos e incidentes. En *La alfombra de la vida*, por fin, interpreta, con la

Digitized by Google

misma técnica lírica y la misma mentalidad « objetiva », las misteriosas filiaciones que componen la entreverada estructura de la vida humana :

La alfombra

Aquí las formas humanas se entretejen con plantas, animales,
en curvas extrañas, para formar una unión, rodeada por las franjas de seda ;
y hoces azules, blancas estrellas las adornan
y las cruzan en una ronda que se ha vuelto fija.
Y líneas desnudas pasan por ricos bordados
y todas las partes son confusas, son contradictorias,
y nadie adivina el enigma de las marañas...
Pero, una noche, la obra obtiene vida.
Las ramas muertas se estremecen y, con temblor, se mueven ;
se mueven los seres estrechamente encerrados por las líneas y los círculos,
y los puntos del tejido se destacan con claridad,
y te brindan la solución sobre la que estabas pensando.
No corresponde, esta solución, a lo deseado ; no corresponde
a todas las horas acostumbradas ; no pertenece a un gremio.
Nunca pertenecerá a los muchos y no se manifestará en palabras,
pertenecerá a los pocos, en pocos momentos, y en su propia forma.

El enigma de la vida, tal es el significado de esta poema, así como de todo el tomo, no se encuentra en ideas abstractas o sistemas de filosofía. Se halla en la visión de « la vida hermosa », en la inspiración del soplo solemne, en la serenidad de la libertad del alma, en la simplicidad de una vida poblada por las inmensas fuerzas de nuestra civilización europea. Esta solución implica, de manera expresa, un alejamiento completo de todas las contaminaciones, inherentes al negocio del arte y a la vida mercantil, de todos los contagios que emanan de las actualidades. No transige y, sólo porque se mantiene en las altas esferas de la pura serenidad artísticointelectual, alcanza el equilibrio interior de las satisfacciones permanentes.

Así lo dice el ángel al cual se ha dirigido el poeta :

Con industriosidad pálida buscaba yo el tesoro,
buscaba las estrofas donde el más hondo dolor
y la incertidumbre de las cosas se movían misteriosas.
Entonces, un ángel desnudo entró por la puerta :
a mi alma ensimismada en reflexiones, ofreció
el peso de las más ricas flores, y sus dedos
no eran sino como las flores del almendro,
y con rosas, rosas estaba adornado su cuello.
En su cabeza no se erguía corona alguna
y su voz, casi, era parecida a la mía :
— La vida hermosa me envía hacia ti
como mensajero. — Mientras lo dijo, risueño,
de sus manos caían los lises y las mimosas
y cuando me doblé para recogerlos,
él también se puso de rodillas. Y yo bañaba, feliz,
toda mi cara en la frescura de las rosas.

Digitized by Google

Con una plasticidad admirable, con la sonoridad de los ritmos grandiosos y en palabras de matices renovados, el poeta evoca, en este tomo, las visiones de todas las fuerzas dinámicas de nuestra intelectualidad : el canto de las sirenas en la antigüedad ; la mirada larga y melancólica del maestro divino, rodeado por sus discípulos, a orillas del lago de Palestina ; el aroma del roble y de las flores de vides que se reflejan en las olas verdes del Rhin ; la cruz del cristianismo ; la vida helénica ; la vida prehistórica de los primeros agricultores ; la paz del convento ; el desafío del rebelde ; la dulzura del discípulo, la suave satisfacción de la gente convencional ; el pintor Holbein ; las novelas de Jean Paul Richter, etc. Personalidades históricas, entidades institucionales, épocas pretéritas, actitudes mentales típicas : todo se destaca de la inmensa alfombra de la vida donde, antes, se habían escondido bajo la confusión de las líneas. Y el libro termina con una sección *Los cantos del ensueño y la muerte*, himnos contemplativos que celebran la serenidad y el equilibrio de la vida hermosa :

Has de ser una vid que florece,
una fruta que encanta,
amada y glorificada...
sólo evita lo que desequilibra,
lo que enferma, y lo que se pudre,
lo que está sin ocio y que grita...
buscado por los pocos,
velado para los muchos,
solicita los estremecimientos
que brindan un crecimiento y no destruyen,
contempla lo hermoso
que da calor, pero no quema
hasta que, en las alturas, en el silencio del ensueño,
el rayo de luz te enriquezca y tú lo enriquezcas,
hasta que, con sonidos áureos,
tu vida pasa como un río magnífico.

Con intensidad aun mayor, los mismos conceptos vuelven en los últimos libros de versos publicados por Stefan George : *Der siebente Ring (El séptimo anillo*, 1907), y *Der Stern des Bundes (La estrella de la unión*, 1914). En ellos, el poeta ha llegado a la posesión completa de su personalidad artística, y ofrece al lector como una vista panorámica de todos los conceptos que viven en su obra. En *El séptimo anillo* se hallan los poemas dedicados a la memoria de Nietzsche y Goethe, mencionados al principio de este capítulo. A ellos se tiene que agregar un himno magnífico al papa León XIII y una suavísima visión de los amigos de Francia, ya muertos, Villiers de Lisle Adam, Paul Verlaine y Stefan Mallarmé, así como el anatema dirigido contra el mercantilismo y el espíritu mercenario de los contemporáneos. En el poema *Porta Nigra (Las ruinas romanas en Trier)* llega hasta a declarar que aun el más miserable de los antiguos consideraría como algo bajo su dignidad, aceptar un trono en el mundo moderno, entre naciones

Digitized by Google

donde los hijos,
con asqueroso afán, se empeñan en perder su intelectualidad
para prepararse para puestos administrativos.

La nuestra es una época en la cual « el Antecristo », engañando a la humanidad, reúne todos los sufragios del gentío, de la masa,

que canta jubilosa, extasiada por sus irradiaciones diabólicas,
que despilfarra lo que quedó de los antiguos tesoros,
y que sólo notará la miseria en vísperas de la catástrofe.

Y entonces (este gentío) quedará con la lengua colgante frente a su pila,
correrá acá y acullá como las bestias durante el incendio del galpón,
y, terrible, resonará la trompa del juicio.

En fin, es una época que ha sido reprobada por Dios :

Desde las llamas purpúreas habló la ira de los cielos :
— mi mirada, la he apartado de este pueblo...
¡su alma es achacosa! ¡su actividad ha muerto!
Sólo estos que se han refugiado en el sagrado territorio,
en triremas áureas,
que tocan mis arpas y que, en el templo,
hacen los sacrificios... y también estos que, aun buscando el camino,
tendiendo, estáticos, los brazos hacia la noche,
sólo estos son dignos de que, siguiendo sus pasos, les conceda merced
y todos los otros son noche y nada.

Después de *La estrella de la unión* (1914), Stefan George únicamente ha publicado algunos pocos poemas sueltos. Sin embargo, se esperan de él aun numerosas obras que, probablemente, tendrán forma dramática, pero, naturalmente, no teatrales en el significado corriente de esta designación. Entre tanto, Stefan George, que siempre ha vivido lejos de toda publicidad, que había huído de la notoriedad, que había evitado el contacto con el público, ha llegado a ser reconocido como el mayor poeta lírico alemán contemporáneo. Así, la ciudad de Frankfurt, la cuna de Goethe, cuando había creado un premio dedicado a la poesía lírica, lo acordó a Stefan George. El diploma que lleva la fecha del 28 de agosto de 1927, día del cumpleaños de Goethe, dice :

« A Stefan George que, en tiempos de confusión, ha conservado el alma de la lengua de Goethe, de Novalis y de Hoelderlin, y, a pesar de eso, demostró en nuevas formas el eterno significado de la poesía... al maestro y director de una generación entera de hombres de poesía y ciencias... a la alta personalidad que sólo se sometió a las fuerzas productivas de la intelectualidad... que, sin finalidades utilitarias o de actualidad, mantuvo su arte puro... y que, cual un sacerdote, practicaba la veneración de lo santo y grande, a Stefan George que ha guardado, digno de Goethe, la dignidad del poeta... al poeta, maestro y hombre, se otorga por primera vez el premio Goethe de la ciudad de Frankfurt como signo de veneración y admiración. »

Digitized by Google

CAPÍTULO XXIV

HEINRICH MANN Y THOMAS MANN

El restablecimiento de la tradición literaria. — El momento europeo de 1890. — El ambiente anseático. — Heinrich Mann. — Su subjetivismo eruptivo. — Fealdades y mentiras. — Expresionismo. — *Diana, Minerva y Venus.* — Las novelas satiricosociológicas. — Novelista y tribuno: Goethe y Voltaire. — La novela *Entre las razas.* — Thomas Mann. — El humorista. — *Los Buddenbrooks.* — *Su alteza real.* — *Confesiones de un estafador.* — Actuación política: Goethe y Tolstoi.

Los naturalistas del movimiento de 1890 se habían formado en el ambiente de una literatura convencional contra la cual, pronto, habían dirigido las turbulentas energías de su adolescencia rebelde. La habían exterminado y la habían substituido por un nuevo criterio espiritual y por un conocimiento más cabal de las verdaderas fuerzas de la evolución alemana. A los naturalistas había sucedido el movimiento lírico de Rainer Maria Rilke, de Stefan George y sus correligionarios. Eran algo menores de edad, pero en estos años de evolución vertiginosa, un solo lustro significaba una generación y una época entera. Los portavoces del naturalismo, Hauptmann y Holz, habían nacido, respectivamente, en 1862 y 1863; Stefan George en 1868 y Rilke en 1875. Para estos líricos, la literatura prenaturalista nunca había poseído la consistencia de la realidad, y apenas habían tenido que hacerla el blanco de sus agresiones. Cuando ellos empezaron a actuar, el naturalismo se hallaba en su apogeo. Aceptaron el naturalismo únicamente como un hecho histórico, adoptaron su criterio literario, pero con el sólo objeto de modificarlo, de ampliarlo y de completarlo. Continuaron la revisión de los valores literarios alemanes, especialmente en sus aspectos históricos, y crearon nuevas obras de alta perfección. Colocaron, al lado de los autores « regionales », como próceres espirituales de la nación, a Novalis y Hoelderlin. Revisaron el concepto en el cual los naturalistas habían tenido a Kleist. Resucitaron toda la obra gigantesca de Goethe, especialmente la de su edad madura, y le asignaron su sitio avasallador en la evolución moderna. Construyeron, en fin, un nuevo edificio de la espiritualidad alemana. Y en el ambiente, creado por ellos, se educó otra nueva generación, nacida solamente pocos años más tarde. Era una

Digitized by Google

generación que, sin esfuerzo propio, había adquirido un inmenso caudal de valores espirituales y estéticos. Apenas si se daba cuenta de las labores con las cuales estos tesoros habían sido reunidos, ni de las luchas que las generaciones anteriores habían sostenido por ellos. Era una generación feliz, de herederos mimados por la fortuna, confiada, cándida y hasta indolente en cierto sentido. Por desconocer las angustias de la opresión y de las luchas desesperadas espirituales, presumía que la edad de oro hubiera llegado y que el alto vuelo de sus ilusiones nunca más encontraría obstáculo alguno ni material ni espiritual.

Los representantes literarios de esta generación son los dos hermanos Heinrich Mann (nacido en 1871) y Thomas Mann (1875).

El ambiente dichoso en el cual esta generación inauguró sus actividades literarias, ha sido descrito por Heinrich Mann en la forma siguiente: « La vida espiritual europea... ha tenido un momento feliz y ocurrió esto en 1890 así como durante los años inmediatamente siguientes. Los que habían nacido alrededor de 1870. se iniciaron entonces en la vida y muchos entre ellos estaban dotados de hábitos espirituales que, probablemente, no han existido, sino esta única vez, en una forma tan castiza. Amaban a la justicia social, la felicidad humana, basada en la razón, la paz de los pueblos, y tenían fe en este credo. Eran utopistas a quienes la naturaleza y sus amarguras habían dado una lección de utopismo. Sus maestros poseían la virtud de haberles traído la libertad y de haber ensanchado los horizontes: Nietzsche... Zola... Ibsen... Tolstoi. Para la generación joven, no hubo nada excepto su credo; hasta que no notaba la existencia de otros elementos. Hasta los espíritus cautos opinaban entonces que el reino de la civilización estaba asegurado, que la vida se había vuelto suave y que el aire que respiraban, les beneficiaba. No estaban lejos de suponer que los tiempos nunca podrían cambiar y que, durante el espacio entero de su vida, se quedarían sin transformarse. ¡Qué ilusión! Esta época no era sino el punto de descanso, exactamente el punto central, entre dos guerras. »

Los dos hermanos Mann han nacido en la antigua « ciudad libre y anseática » de Luebeck que, desde 1226 hasta hacia 1550, había sido el imperio más poderoso y rico de la famosa liga comercial de la « Hansa ». Cuna de navegantes atrevidos, de comerciantes emprendedores y de heroicos almirantes durante el medievo, Luebeck, hoy, se parece a un riquísimo museo de arte, con su catedral construída en el siglo XI con su ayuntamiento que tiene los aspectos de una filigrana labrada en viejos metales, construído en el siglo XIII, y con una infinidad de iglesias y hermosísimas casas solariegas. La familia de los Mann pertenece al patriciado antiguo de Luebeck y, aunque los dos hermanos hayan abandonado la ciudad paterna cuando eran adolescentes, poseen ambos un instinto profundo de belleza íntima, formado desde su infancia por la contemplación de admirables y castizos monumentos de arte. Son, ambos, exponentes de la idea de la civilización, pero lo son cada uno en forma sumamente

Digitized by Google

individual y hasta contradictoria. Se basan, ambos, en un concepto general idéntico, pero tienen dos temperamentos tan distintos, tan antagonistas, que, por su actuación, casi se puede decir que han refutado la teoría sobre la influencia de la herencia y del ambiente de la familia. El antagonismo entre estos dos hermanos, casi, llega a la incompatibilidad, a pesar de que ambos, en cuanto al concepto básico, exponen ideologías idénticas.

El tema de Heinrich Mann siempre ha sido su propio Yo. Pero no lo es en el sentido de que analizara sus propias emociones en cuadros íntimos y matizados. Se trata de un Yo que sólo se manifiesta produciendo creaciones subjetivas, visiones de personajes o escenas que, aparentemente, viven y se mueven fuera de la personalidad del autor, que, al parecer, llevan una vida autónoma, y que, en realidad, sólo son los reflejos de su vehemente y agresiva individualidad. Son personajes ilusorios y ambientes ficticios que describe, ya que pertenezcan a un mundo exageradamente ideal, ya que posean las cualidades contrarias al ideal, una perversidad feroz que sirve al autor como blanco de una sátira mordaz. Heinrich Mann siempre es partidario de algo o de alguien, y lo manifiesta en forma tan maciza, tan monumental, que la mayoría de los lectores no ha podido y no puede juzgar sus novelas sino con un criterio igualmente parcial y apasionado. Es un luchador que, por instinto, escribe arengas impetuosas, que busca al adversario para agraviarlo, y que ha tenido un éxito singular en cuanto al efecto de sus provocaciones. Es un autor muy discutido, y cuando se le discute, no es tanto su arte como su ideología que constituye el tema de las argumentaciones, tanto más acaloradas porque Heinrich Mann siempre habla en nombre de la civilización y de la intelectualidad y en forma categórica. De este modo, expone su propio Yo, ensalzando la autonomía soberana y siempre legítima de los representantes de lo que declara ser la civilización, y anatemizando la cobardía colectiva y usurpadora, siempre condenable, de la gente « cursi » que « siempre poseen emociones feas y, además, dan una expresión mentirosa a sus emociones feas » (*Diana*, pág. 161). Ridiculizar a estos « filistinos », como los habían designado los románticos con un término estudiantil, o « burgueses », como les llama Heinrich Mann, y glorificar a las grandes individualidades autónomas, hermosas, hacerlo en la forma más exagerada y expresiva : tal es el objeto que Heinrich Mann se propone con su arte. Y como la crítica literaria, o cierta parte de esta crítica, procede por clasificaciones más o menos arbitrarias, este arte ha recibido el rótulo « expresionismo ». Es un arte « expresionista », primero, porque sólo expresa el Yo partidario del autor y, segundo, porque, a la fuerza exagerada de la expresión, sacrifica el equilibrio de la obra.

Heinrich Mann debutó con una novela en tres partes *Las diosas o Las tres novelas de la duquesa de Assy*, publicada en 1902 y 1903. La duquesa de Assy, personaje imaginario y caprichoso, desciende de antiguos con-

Digitized by Google

quistadores y piratas normandos, que, a principios de la edad media, se trasladaron de Noruega a la Normandía francesa, que, unos siglos más tarde, salieron para la conquista de Jerusalén, pelearon en Palestina y los Balcanes, y que, por fin, se establecieron en las áridas rocas dalmáticas cerca de Zara. Allá han vivido en su nido de piratas, y, más tarde, se han incorporado al tumultuoso movimiento del renacimiento italiano, cuando se extendió hasta estas costas: « Eran aventureros sin escrúpulos como el libertino Pierluigi, arrogantes y sedientes de gloria, como Samson el Condottiero, alucinados, manchados con sangre, como Guy y Gautier, los cruzados, y tan independientes e invulnerables como Byoern Yernside, el pagano. » La duquesa Violante de Assy continúa la tradición de su familia en medio del ambiente contemporáneo. Vive en las ciudades de la Italia moderna, siguiendo y practicando todos los conceptos del renacimiento italiano, tal como Jakob Burckhardt, el amigo de Friedrich Nietzsche, los ha descrito en su célebre obra. Tiene el frenesí inagotable de vivir, de vivirlo todo, hasta el último extremo, en una plenitud embriagadora de sensaciones. Lleva la vida de conspiradora política, después la de protectora de ciencias y artes y, finalmente, de aventurera amorosa, así como los tres tomos de la novela ya lo demuestran por sus subtítulos: *Diana*, *Minerva* y *Venus*.

La técnica y el estilo de la trilogía corresponden a la enormidad caótica de las pasiones que relatan. Es violento, abrupto, sacudido y extático. El lenguaje rebosa de hipérboles, frecuentemente, en forma de neologismos. Las escenas se siguen atropelladas, y son, en su mayoría, osadas. Casi en cada página, el autor trata de escandalizar al lector convencional, y lo logra completamente. Es una obra deliciosa y desastrosamente juvenil: por la arrogancia presumida con la cual echa su reto a la cara de todos los que no se conformarían con el autor; por la serena seguridad con la cual expone un credo individual, y proclama cada inciso del libro como artículo de fe; por el descuido en el cual tiene la elaboración de los detalles íntimos; por el soplo magnífico de la inspiración que ni vacila frente a los más graves problemas del tacto literario; por la sonoridad del verbo y la anchura del gesto; por la elasticidad de su temperamento; en fin, por esta suma de cualidades y defectos que siempre han sido y siempre seguirán siendo el monopolio de la juventud. Y considerada bajo este aspecto, la trilogía *Las diosas* resulta, aún hoy, la obra principal de Heinrich Mann.

Después de este toque de clarín, petulante y sonoro, Heinrich Mann ha publicado muchas novelas y algunas obras dramáticas, de carácter y valor literario a veces desiguales. La mayoría de ellas se ocupa detalladamente del ambiente « burgués », ya mencionado en *Las diosas*, y descrito ahora únicamente para crear la oportunidad de ponerlo en ridículo. Forman una serie de sátiras y caricaturas, todas dirigidas contra la rutina social en la vida contemporánea. Así, el *Profesor Unrat* (1905) es, por cierto, la más

Digitized by Google

violenta, la más implacable entre las numerosas diatribas satíricas que las jóvenes generaciones alemanas, desde hace algunos decenios, han dirigido contra la aburrida rutina de los colegios. El título ya basta para dar una idea de la aspereza de la acometida : significa « Señor Basura, catedrático » y es un chiste bastante rudo porque « Rat », como se llama el protagonista, es a la vez un apellido difundido en Alemania y un título oficial, mientras « Unrat », su apodo, significa basura.

Paulatinamente, Heinrich Mann ha ido ensanchando el campo de su sátira, y la ha transformado en un magnífico instrumento de campaña políticosocial sistemática. Ha acompañado esta actuación de novelista militante con la publicación de una serie de ensayos que tienen francamente el carácter de propaganda popular. En estos panfletos ha expuesto el objeto de su agitación intelectualista y, además, ha definido su situación y su filiación literarias. Uno de estos ensayos está destinado al estudio comparativo de Voltaire y Goethe (1910) y de sus ideologías. Rinde homenaje al universalismo de Goethe, afirmando : «Voltaire se queda detrás de Goethe, y queda tan distanciado como lo es el espíritu humano detrás de la misma naturaleza. En la obra de Goethe habita el alma copiosa del universo, y en las obras imaginativas de Voltaire sólo una sombra académica. Goethe tiene, para con la humanidad, el amor lejano, exaltado de un creador para con lo que ha creado; Voltaire lucha por la humanidad en el barro de la vida... Detrás del sarcófago de Goethe no ha ido la familia de un Calas... Pero Voltaire significa la esperanza de la humanidad, y su esencia reside en las capas más profundas de su raza... para las cuales, en todos los tiempos ha sido el símbolo de la libertad. » Heinrich Mann admira la serenidad con la cual Goethe contemplaba todo *sub specie aeternitatis*, « bajo los aspectos de la eternidad », la admira y la rechaza. Abomina el alto vuelo de las meditaciones filosóficas, sociológicas y estéticas del sabio. No quiere ni la sabiduría, ni el universalismo, ni la imparcialidad. Quiere descender a la arena y sentar plaza entre los luchadores del día. Vuelve al concepto « utilitario » de los naturalistas, pero sin identificarse ni con el programa económico del obrerismo, ni con una técnica « experimental », basada en las ciencias naturales. Quiere pelear, y acepta la brutalidad militante, sin la cual es imposible medirse en público con los adversarios. Es « un intelectual » a secas, pero quiere defender el intelectualismo, obrando como agitador público, como caudillo popular, como, si es necesario, demagogo. Quiere seguir la huella de Emilio Zola, del hombre que lanzó el grito del *j'accuse*, del tribuno que censuró a sus contemporáneos, del combatiente parcial, duro, impávido, estrecho de ideas, pero eficaz. Y ha dado, después de la guerra y la revolución alemana, una amplitud aun mayor a su actuación de polemista. Lo ha hecho en una serie de novelas que, naturalmente, son sumamente discutidas hasta por los mismos correligionarios intelectuales del autor; ha suscitado polémicas acaloradísimas, se ha creado una falange de adversarios; pero ha logrado lo que era su propósito : estimular los debates

Digitized by Google

y llegar a las primeras filas en la contienda actual. No pertenece a los partidos de la izquierda, porque su verdadero partido es el intelectualismo; pero busca preferentemente sus adeptos en las filas de estos partidos. Hasta se puede decir que, en las discusiones actuales sobre la forma del estado tan difundidas en Alemania, no es llana y lisamente republicano. Basa sus esperanzas de una política « intelectualista » en el republicanismo, pero no deja de criticar la república por eso. Es un independiente y, sobre todo, un espíritu que, deliberadamente, quiere afrontar a sus adversarios, aguijonear a sus correligionarios, que no escribe con fines literarios, sino que se sirve de la literatura con fines de tribuno y que, a sabiendas, sacrifica la literatura a la agitación pública. Pone su gran talento de novelista al servicio de su causa, utiliza la vehemencia de su temperamento artístico para fines de propaganda e inmola sus convicciones de artista a su conciencia de hombre público.

Entre las obras de Heinrich Mann, dedicadas a estos fines, hay que mencionar, además del *Professor Unrat*, la novela *Im Schlaraffenland (La tierra utopística de los haraganes)*, sátira dirigida contra el periodismo arrivista, y *Der Untertan (El súbdito)*, 1918, novela satírica que describe la vida de un advenedizo industrial sin escrúpulos. Sin embargo, ha publicado una novela delicadamente psicológica y de un interés especial para el público sudamericano: *Zwischen den Rassen (Entre las razas)*. Es la historia de una joven que ha nacido en el Brasil, de madre brasileña y de padre alemán. Pasa sus primeros años entre los amigos y parientes de su madre, de modo que es completamente « criolla », cuando su padre la lleva a un internado de jóvenes señoritas en Alemania. Se siente, durante los primeros tiempos, dolorosamente extranjera en un ambiente de lengua, ideas y costumbres diferentes. Pero se adapta a las nuevas formas de la vida de tal manera que, después de la muerte prematura de su padre, de nuevo es extranjera en el mundo de su madre al cual vuelve. Se queda « entre las razas », y sólo resuelve el problema íntimo de su vida y también el de su madre, llevando junto con ella una vida ambulante, en medio de las colectividades sudamericanas, establecidas en los balnearios de lujo y las grandes capitales de Europa.

Heinrich Mann forma sus caracteres a martillazos, y les infunde el frenesí de su temperamento ardiente. Su hermano, Thomas Mann, los modela pacientemente, coordinando detalles íntimos, creando con un arte sumamente exquisito una atmósfera individualizada, en la cual pueden respirar. Demuestra cómo esta atmósfera se transforma en una fuerza colectiva y cómo, entonces, invade lentamente el alma de las diferentes personas hasta que forman un conjunto homogéneo. Presta a sus personajes una sonrisa lánguida, hecha de un poco de indolencia, de muchísima serenidad culta y de un suave humorismo intermitente. Es, como ya fué dicho, bajo todos los respectos, el polo opuesto al temperamento de su hermano mayor.

Digitized by Google

Heinrich Mann es volcánico, eruptivo, mientras las obras de su hermano Thomas demuestran un temperamento comparable al lento trabajo, producido en la formación de los paisajes por la erosión de las aguas. El uno es violento, agresivo, demoledor, turbulento, orador popular de efectos brillantes y vehementes. El otro es un *causeur* distinguido, lleno de delicados matices. Evita las impresiones bruscas, conserva, con suave cariño, recuerdos amados, y les da los mansos reflejos de su humorismo. El uno modela figuras agigantadas, busca los conflictos dramáticos, relata peripecias sorprendentes; y el otro maneja el buril, prepara los acontecimientos con una infinidad de detalles, en largas escenas relatadas con un arte sutilísimo. El uno, frecuentemente, odia los personajes de sus novelas y los expone al menosprecio público; el otro los interpreta, encuentra un sinnúmero de circunstancias atenuantes para sus errores, les tiene lástima, y explica, con la tierna sonrisa del humorista, cómo y por qué han llegado a tales extremos. Pero, a pesar de ser de temperamento contrario, ambos proceden del mismo ambiente y de la misma época, con su profunda veneración de todo lo que es civilización y con la superioridad de una técnica literaria que se basa en la posesión íntima de los frutos producidos por una intensa evolución espiritual ininterrumpida de un siglo entero, en un país de una tradición continua más que milenar. Sólo se distinguen porque el uno, valiéndose de este ingente caudal, olvida las asperezas de la realidad, mientras el otro, despierto a las realidades de esta misma vida, se indigna contra ellas. El uno acusa y el otro excusa las insuficiencias humanas.

Thomas Mann logró su primer gran éxito con su primera novela: *Buddenbrooks, Verfall einer Familie (Los Buddenbrook, historia de la degeneración de una familia*, 1901). Se trata de una familia patricia anseática que, desde hace unos siglos, sigue viviendo en su gran casa solariega, una familia con las grandes tradiciones que provienen de la participación secular en el gobierno de la república, de las grandes iniciativas en el campo de la navegación y el comercio, así como de la vida espiritual y artística de la república urbana patricia. Empieza en la época del *rococó* moribundo, es decir, en la segunda parte del siglo XVIII, cuando, en las ciudades anseáticas, la gente culta salpicaba aún sus frases con palabras, o en el dialecto popular sajón o en francés, cuando estas republiquetas aun mantenían los restos de su antiguo prestigio, en medio de una Alemania empobrecida y burocrática, cuando aun reinaban, en la vida económica, la iniciativa individual, los capitales particulares heredados, una larga tradición en los negocios y el escepticismo aristocrático de una vida que ni sospechaba los sacudimientos cercanos de la estructura social europea por las revoluciones, el industrialismo y la lucha de las clases ascendientes. A este idilio bonachón y discreto suceden los tiempos agitados del siglo XIX y, por fin, una época en la cual la antigua tradición patricia no significa sino estancamiento, y en la cual sus últimos representantes, o se vuelven neurasténicos impotentes o abandonan el nido para levantar su vuelo en medio de una organización social, econó-

Digitized by Google

mica, política, técnica, intelectual y moral completamente renovada. La novela describe con minucioso cariño estas transformaciones paulatinas del ambiente y de los personajes, y termina con la disolución de una familia que, después de haber hecho vida común en la ciudad anseática durante varios siglos, se desparrama por el mundo entero. Algunas viejas solteronas se quedan en la ciudad medieval, donde piensan concluir su existencia apacible y apagada; otros, separados de la familia por su casamiento inaceptable, siguen con una vida aislada y grotescamente neurasténica; y el último portador del apellido se prepara para una gran carrera artística europea.

Los inútiles veleros de escaso calado, amarrados al muelle de madera del antiguo puerto anseático, se pudren y sueñan con los tiempos gloriosos de su juventud, cuando cada viaje por mar era una hazaña digna de la pluma de un novelista, cuando los grandes comerciantes y navegantes no eran los instrumentos anónimos de un utilitarismo feroz, sino llevaban en sus almas esta chispa de sensibilidad artística, sin la cual no pueden vivir los conquistadores y aventureros. Ha pasado también la época de las lánguidas cavatinas y « adagios » de una música de cámara, ejecutada en salones aristocráticos, bajo la sonrisa protectora de los retratos de familia, por unos aficionados intensamente artistas. Hoy los vapores enormes surcan el océano y en los negocios rigen con supremacía absoluta los balances de las sociedades anónimas. Los horizontes se han ensanchado y la vida se ha complicado. Pero los hombres, en su gran mayoría, se han achicado y han dejado de ser dueños de ellos mismos, se han vuelto esclavos de sus propias obras. Hoy la música es un arte sinfónico, ejecutado por masas de profesores y cantantes, para masas de gentes; es un arte que necesita de los instrumentos turbulentos y los melismos del « fortísimo » para que la muchedumbre la oiga, la comprenda y, para que, con acentos brutales y con crudezas sensacionales, estimule la sensibilidad torpe y letárgica de una época que se vanagloria de profesar una doctrina según la cual el trabajo y el lucro son la última finalidad de la vida, y no la civilización, el arte, el heroísmo...

En los *Buddenbroks*, Thomas Mann había descrito el ambiente de su propia familia y de la ciudad libre donde había nacido. Lo había hecho con tanto acierto, que se reconocían con facilidad los originales de sus retratos y que, durante muchos años, en el mundo anseático se les apodaba con el apellido que llevan en la novela. Huelga decir que la gran mayoría de los que fueron favorecidos de esta manera, no se lo agradecieron nada al novelista, y que Thomas Mann, durante varios lustros, no ha podido volver a la ciudad patria donde había provocado un escándalo formidable, tratando a cuñados y primos suyos como neurasténicos, degenerados o irremediablemente « pasatistas ». Sólo recientemente ha podido hacer sus paces con la antigua ciudad anseática. Entre tanto había vuelto, en otras novelas, a su tema preferido, a la descripción de antiguas familias que,

Digitized by Google

porque el peso de las tradiciones agota sus fuerzas, o buscan nuevos rumbos o se marchitan. La más importante de estas obras es la novela *Königliche Hoheit (Su alteza real,* 1909), en la cual cuenta cómo el heredero del trono en un pequeño estado monárquico recibe su segunda educación por una joven exótica. Es la hija de un multimillonario que, después de «haber hecho la América», vuelve a su país, donde vive de una manera independiente, distinguida y lejos de los convencionalismos burocráticos del ceremonial europeo. La joven, como cuentan, representa una mezcla de sangre alemana, portuguesa, inglesa y hasta de indios. El príncipe heredero, igual como su hermano el príncipe reinante, viven en un ambiente algo parecido a las cortes principescas divertidas que Jean Paul y E. T. A. Hoffmann han descrito. Son hombres de una cultura lánguida, desilusionados y escépticos, pero no se dan cuenta exacta bajo qué respectos y hasta qué punto el mundo, en el cual viven, es arcaico. Así, el príncipe reinante Albrecht, dice a su hermano Klaus Heinrich, el heredero del trono, lo siguiente: «Yo no soy aristócrata, soy lo contrario, por razón y por buen gusto. Habrás de advertir que menosprecio las aclamaciones populares, no por engreimiento, sino porque amo los sentimientos humanitarios y bondadosos. La altanería humana es una cosa miserable; y me parece que todos habrían de comprender, cómo su único deber es tratarse los unos a los otros con demostraciones de bondad humanitaria, y que nunca deberían humillar o avergonzar el uno al otro. Para permitir que uno fuera el objeto de estas prestidigitaciones del ceremonial de la corte sin tener vergüenza, uno tiene que poseer la insensibilidad de un paquidermo. Yo soy algo sensible de carácter y, en el fondo, no estoy a la altura de una situación en la cual sé que soy ridículo. Cada lacayo que se coloca al lado de la puerta y que me impone el deber de pasar sin tomar nota de él y sin tener para él una consideración mayor que para el umbral de la puerta, cada uno de estos lacayos me desconcierta y me pone perplejo.» El príncipe heredero, no sólo tiene opiniones y sentimientos análogos, sino que, por las experiencias de su niñez, ha sido enterado de que estos mismos «lacayos», en secreto, a menudo son pillos y hacen negocios tenebrosos, amparados por el prestigio de sus empleos. Ha sido, desde un principio, un hombre ingenuo, sin falsas pretensiones, verídico. Pero ha sido criado en una ignorancia completa de la vida real. Conoce de su país sólo lo que los ministros consideran conveniente contarle, lo que ha visto en las grandes recepciones de la corte, lo que ha oído en los discursos oficiales, pronunciados con motivo de aniversarios u otras celebraciones y, por fin, lo que ha podido ver cuando era niño y cuando sus compañeros de juego, a veces, osaban revelarle sus verdaderos sentimientos. Para él, la amistad con la «americana» es una experiencia completamente nueva, es como un renacimiento, y como la admisión a un nuevo mundo donde, en vez de artificialidades y fórmulas huecas, reinan la espontaneidad, la sinceridad, el conocimiento de la verdad. Se enamora de ella, y la joven, sin presunciones ni bajezas, acepta su de-

Digitized by Google

claración tal como él la hace. No se trata, ni para él, ni para ella, de un príncipe y una muchacha que no es noble; tampoco se trata de la hija de un multimillonario y de un príncipe de recursos, a veces, insuficientes, jefe presuntivo de un estado medio en quiebra. Se trata sencilla y honradamente, de dos jóvenes que quisieran casarse y que deciden hacerlo. El príncipe reinante, con su ideología puramente humanitaria, considera esta unión como la cosa más natural del mundo, y casi no menciona el hecho de que parecerá terriblemente inconvencional a muchos. La boda se celebra según el ceremonial más rígido, con todas las pompas y magnificencias del legitimismo oficial. Por la noche, el pueblo de la capital se ha congregado en la Plaza Mayor, iluminada, donde las bandas militares reunidas dan un concierto y los estudiantes desfilan con antorchas. Pero su alteza real dice a su consorte: « ¡Cuánta gente! Aquí están y nos aclaman. Muchos entre ellos, por cierto, son unos pillos que estafan al prójimo y hoy esta escena les sirve para su edificación y para olvidar los días de trabajo y la vida anónima que han de llevar. Pero cuando uno se ocupa de ellos y de sus miserias y sus angustias, tienen mucha gratitud. » Y la princesa recién casada, le contesta: « Pero somos, los dos, tan solos y tan estúpidos, tan ignorantes de la vida. » Sin embargo, el novio replica: « ¿Tan ignorantes? ¿Pero, qué ha sido la causa de que tú has tenido tanta confianza en mí y que me has hecho estudiar verdaderamente lo que es el bienestar público? ¿No sabe nada de la vida quien sabe qué es el verdadero amor? Y nuestro lema ha de ser: ambos, elevación de sentimiento y cariño, y tendremos una vida a la vez severa y feliz. »

Todas estas obras, escritas en un alemán sumamente cuidado, distinguido y culto, lleno de matices discretos y de un armonioso ritmo interior, exhalan, como si fuera un suave perfume, la languidez de un humorismo melancólico que no tiene nada de chistoso y que, en cierto sentido, continúa el lirismo y la sensibilidad de Jean Paul o de E. T. A. Hoffmann. Los personajes de Thomas Mann, sin excepción alguna, están fuera de contacto con la realidad y con los acontecimientos diarios, viven al margen de las trivialidades que constituyen la esencia de nuestra vida social, y, por carecer de convencionalismos, sufren en su aislamiento. Desdeñosos de los incidentes anecdóticos de la existencia, viven comulgando con el arte, especialmente la música, o con las letras; tienen el orgullo de su sensibilidad exaltada, y la cultivan con afectuoso cariño; viven mimando sus ilusiones, y, en el momento menos pensado, se rompen porque ellos tampoco pueden prescindir de las vulgaridades de la vida. Son « originales », seres, en muchos casos, o física o moralmente defectuosos, que son distintos de « los demás » porque carecen de la brutalidad risueña y de la petulancia inconsciente, sin las cuales el hombre, por lo menos en nuestra época, no está admitido en los gremios que practican las fáciles alegrías de la bestia humana. Son unos románticos empedernidos que viven en el mundo de la electricidad, de los ascensores y del abaratamiento general de todas las mercaderías, en una

Digitized by Google

época cuando todo no solamente se puede comprar sino alquilar a precio reducido, y que quisieran poseer algo suyo, algo precioso que no tiene precio, porque sólo es individual. Son personajes que comprenden que sus deseos son irrealizables, que sus resignaciones son artificiales, que sus ilusiones, cuando una vez tropiezan con sus propios instintos, son mortales; y, sobre todo, se dan perfectamente cuenta del hecho de que, para « los demás » son unos desequilibrados desestimables. Saben perfectamente que en el caso de un conflicto con « los demás », serán vencidos. Saben que sirven para la diversión de « los demás » y que, por « los demás », son considerados como individuos indefensos y ridículos. Conocen y cuidan su vulnerabilidad y se resignan. Tienen el consuelo de saber que, en el fondo, « los demás », con su grosería rebosante de salud, son mucho más feos y grotescos aún, y los satirizan con la íntima satisfacción del solitario que nunca tendrá el gusto de verse aplaudido por el público.

En sus *Novellen*, es decir, sus cuentos breves, Thomas Mann ha creado algo como un museo de estas abnormidades trágicamente humorísticas que recuerda la frase melancólica de E. T. A. Hoffmann según la cual, cada vez cuando la naturaleza ha producido algo bello, el diablo, maliciosamente, se lo apropia « colocando su cola encima ». Ahí está el pequeño señor Friedemann, un hombre raquítico que, llegado a la edad de treinta años, ha logrado hacerse una vida ideal entre el teatro, la música, los libros y su trabajo de negociante. « Amaba a la vida. Nadie podrá comprender con qué esmero íntimo sabía gozar las alegrías que le eran asequibles, puesto que había renunciado a la gran felicidad de la vida. Un paseo en la época de la primavera por el parque, situado cerca de la ciudad, el aroma de una flor, el canto de un pájaro ... ¿no tenía el derecho de agradecer a la suerte estas satisfacciones? Además, había comprendido que para poder gozar, hay que ser culto, que la cultura significa la facultad de gozar, y se había instruído. » Pero entra en su vida una mujer, hermosa, arrogante, egoísta. El pequeño señor Friedemann pierde la cabeza; le hace una declaración a la cual ella contesta con un gesto de asco y con una carcajada; y el pequeño señor Friedemann se suicida. O bien es el hombre de la perpectua ilusión que, primero, ha conocido la vida por la lectura de los poetas, y que más tarde, encuentra que toda realidad es inferior. O es el poeta romántico que apunta en su diario íntimo la siguiente observación: « Nosotros, los solitarios, los soñadores difuntos y los desheredados de la vida, que pasamos nuestros días en medio de las sutilezas de un país artificial y helado, al margen y fuera de la sociedad... que desparramamos la fría atmósfera de una invencible extrañeza cuando nos presentamos a los humanos, con nuestras frentes que llevan la señal de la visión eterna y de la desolación... nosotros, los miserables espectros de la vida, que encontramos sólo un respeto desconfiado y a los cuales todos abandonan cuanto antes, para que nuestras miradas trágicas no estorben las alegrías de los demás... todos tenemos el anhelo inconfesado y trágico de algo inofensivo,

Digitized by Google

ingenuo, sencillamente sano, de un poco de amistad, cariño, intimidad y felicidad humana. La « vida » de la cual estamos excluídos. a nosotros, los seres anómalos, se nos antoja como una visión de sublimidad sangrienta y de belleza salvaje, no como una vida anómala ; y lo normal, lo convencional y lo ameno son el objeto de nuestros anhelos, en esta vida de vulgaridad seductora... La vida con calor, con suavidad, con imbecilidad, la vida que es el eterno contraste de lo espiritual con lo incompatible, con la espiritualidad. » O bien, es sencillamente el pequeño empleado que ha perdido a su mujer y sus tres hijos, que, en su desconsolada soledad, se acostumbra al alcohol, que ha sido declarado cesante, y que, ebrio y desesperado, cuando va a visitar sus tumbas, se disputa con los transeúntes y muere en la calle de un síncope. O son los antagonistas de estos románticos, « los demás », la gente sensata y viva, las personas capaces de aprovechar el momento propicio y capaces de goces verdaderos, sólidos, brutales, que, de una jarana, sacan mayor satisfacción que los « románticos » de un poema o una sinfonía, que, por haber hecho su declaración en el momento oportuno, se casan con las mujeres más hermosas para engañarlas más tarde, los colosos de la insensibilidad artística que compran y acaparan las joyas del arte, sin comprenderlas ni amarlas. O bien son los pillos francos, los hombres que, probablemente, tienen la constitución psicofísica más feliz bajo el sol. Así, Thomas Mann. en *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull, Buch der Kindheit (Confesiones del estafador Félix Krull,* el libro de su niñez), dibuja la silueta de un hombre que, justificadamente, declara que su nombre de pila ha sido el símbolo de su vida. Se llama Félix y siempre es feliz. Posee varias cualidades : tiene una fe ciega en la vida, es decir, en las realidades de la vida. Pertenece a la especie para la cual « las emociones que se comunican a nuestra alma por el canal de las sensaciones y la sensualidad. poseen un dinamismo, sin duda alguna, infinitamente superior a las que han sido provocadas por meras palabras ». Posee un don que no tiene precio : es capaz de dormir bien todas las noches y en seguida después de acostarse. Aun en la cárcel ha podido roncar durante diez horas consecutivas. A él, nada le pone fuera de sí, y nadie le hace impresión. Es el dueño de su propia vida, mientras todos los otros, hasta los mismos burgueses felices, son esclavos de alguna ilusión, de algún convencionalismo y de la buena voluntad de otras personas. Y este Félix Krull, con la satisfacción íntima del hombre feliz, escribe su autobiografía, copiando cuantos giros afectados ha encontrado en su vida : con términos técnicos comerciales o de propaganda, con ampulosidades de sermones, con las sonoridades retumbantes de los discursos políticos, con la superficialidad de un reportaje periodístico. Explica que siempre ha sabido triunfar de todas las adversidades de la vida, porque amaba a la vida y porque tenía solamente fe en lo que se come, se bebe, se toca y se usa para las necesidades sensuales del hombre. Cuenta cómo ha sabido « hacer la rabona » en el colegio, sin ser castigado, cómo, desde muy joven, ha tenido

Digitized by Google

éxito en el amor, cómo ha aprendido en la adolescencia a imitar la firma de su padre, preparándose en esta forma para la gran vida, cómo, siempre ha logrado todo, y cómo, aun en la cárcel, ha gozado de un sueño sano y descansador. Lo cuenta y se mofa de todos los que trabajan para contentar su sed de ilusiones o, peor aún, para prescindir de lo bueno que hay en la vida : la misma vida.

Durante el último decenio, que ha sido para Alemania una era de agitaciones y sobresaltos de índole políticoeconómica, Thomas Mann ha publicado una serie de ensayos sobre problemas de actualidad. Ya en su última novela *Der Zauberberg (La montaña embrujada)*, después de haber referido la existencia que lleva un neurasténico en un gran sanatorio internacional, había dedicado la escena final a una visión de la gran guerra. Hans Castorp, por sentirse molesto en todos los países de Europa y bajo todas las circunstancias de la vida, se ha creído enfermo, y pasa sus años bajo el cuidado de un gran médico que, en un suntuoso sanatorio internacional, presta una asistencia esmeradísima a enfermos o seudoenfermos con amplios recursos. Cada vez, cuando el gran médico le descubre un nuevo mal, se siente honrado y feliz de poder seguir viviendo en la alta montaña suiza, junto con tantas otras personas y especialmente señoras igualmente sufrientes. Pero estalla la guerra. El médico mayor declara que Hans Castorp es absolutamente sano, y al final de la novela pasa su silueta fantástica, la de un individuo que lleva el fusil en la mano y corre, cantando y gesticulando, por el campo de batalla.

El más interesante de los ensayos ya mencionados es la conferencia que ha pronunciado en el mes de septiembre de 1921 en Luebeck, su ciudad natal, después de haberse reconciliado con los que se habían ofendido de su novela *Buddenbrooks*. El título es *Goethe und Tolstoi (Goethe y Tolstoi)*. Heinrich Mann había publicado un ensayo, mencionado arriba, sobre Goethe y Voltaire, en el cual, no sin admitir las altas cualidades de Goethe, había preferido a Voltaire. Thomas Mann protesta, indirectamente, contra este dictamen y, en general, contra la actitud de los *Zivilisationsliteraten in den Jahren 1914 bis 1918 (Los literatos que, entre los años 1914 y 1918, pretendieron salvar la civilización)*. Los clasifica como los representantes verbosos del espíritu retóricopolítico, al cual opone la doctrina de ética social, expuesta por Goethe y por Tolstoi, según los modos de comprender ruso o asiático y alemán o europeo, respectivamente. Según el análisis de Thomas Mann, ambos, Goethe tanto como Tolstoi, proceden de Jean Jacques Rousseau. Pero Tolstoi que, según una observación de Máximo Gorki, era « un ídolo ruso, sentado en un trono hecho de madera de arce, bajo un tilo áureo », Tolstoi aspiraba, según el mismo observador ruso, « a transformar su vida entera en la de nuestro santo padre glorioso, el boyar Lew ». Como ruso, sentía una instintiva aversión contra la civilización europea, implantada artificialmente por Pedro el Grande en Rusia como sistema burocrático, y que, como solía afirmar Tolstoi, la revolución

Digitized by Google

rusa venidera había de aniquilar. « La revolución rusa — ha dicho — no se dirigirá ni contra el zarismo ni contra el despotismo, sino contra la propiedad particular del suelo. » Rusia dará al mundo entero una lección, introduciendo en él la idea de una repartición social del suelo, agrega Tolstoi. Se manifiesta, a la vez, hostil a los conceptos europeos de civilización, basados en la idea del progreso, y solidario con el concepto asiático que comprende a todas las naciones del Este, incluso la de China, y que excluye expresamente la idea histórica del progreso. Es el misticismo oriental que rechaza tanto el terror como el liberalismo, la vida política constitucional y el parlamentarismo, y que se basa únicamente en la inmensidad de un sentimiento religiosoanárquico.

Thomas Mann sigue explicando : Tolstoi había previsto la revolución rusa y había simpatizado, de antemano, con ella. Goethe que era un pensador político y, además, conocía la técnica administrativa por haber ocupado un alto puesto en ella, nos ha dejado, en forma de observaciones casuales, de una novela utopística y en los últimos actos de su *Fausto*, una doctrina esencialmente europea. El principio fundamental de sus ideas es la responsabilidad moral como obligación ineludible de los individuos y como esencia de las prescripciones que impone la legislación.

En cuanto a los conceptos de Goethe sobre la situación reinante en sus días, Thomas Mann reproduce algunos juicios del gran sabio de Weimar, como los siguientes : « Sabes que, cuando los pulgones en las hojas de las rosas, después de haber chupado, se quedan gordos y verdes, entonces vienen las hormigas y, chupando, les sacan el jugo filtrado del cuerpo. Y así siguen las cosas, y hemos progresado tanto que, en las capas superiores, cada día se consume más que lo que se puede producir por las capas inferiores. » Y en 1782 exclamó : « Vivimos en el infierno, porque estamos comiendo la médula de nuestro país ; y en tales circunstancias no hay derecho de vivir gozando de bienestar. »

Pero Goethe, comprendiendo la injusticia del *ancien régime*, anterior a la revolución francesa, no era partidario de ésta, como tampoco era partidario de la reacción y de las guerras antinapoleónicas alemanas. Tenía, sin embargo, en forma asombrosa, una visión acabada del significado de estos acontecimientos. Para demostrarlo, Thomas Mann relata un incidente ya mencionado en el capítulo correspondiente de esta obra. Durante la campaña que la coalición monarquista llevaba contra Francia, Goethe estaba en el cuartel general del ejército antirrevolucionario. Presenciaba, en Valmy, la batalla que significaba el fracaso de esta campaña, según lo ha demostrado la historia. Pero Goethe, en el mismo momento histórico y antes de que hubiesen madurado sus consecuencias, comprendió la situación ; y con una serenidad estupenda, rodeado por los príncipes, los generales y los hombres de estado del cuartel general antirrevolucionario, expuso su idea afirmando que este mismo día significaba el principio de una nueva era mundial. Y, con una ironía tan gigantesca que los comensales, seguramente,

Digitized by Google

no la pudieron comprender, les explicó que cada uno de ellos, más tarde podría contar con orgullo que había sido testigo ocular del nacimiento de esta nueva era.

La nueva era fué inaugurada, según explica Thomas Mann, por luchas sangrientas, tanto en la vida interior como en la política exterior de las naciones. A la bastilla había sucedido la guillotina, a la guillotina sucedió la dictadura del directorio y el imperio. El terror rojo fué substituído por el terror blanco. De la guerra de clases nacieron guerras exteriores, de la doctrina de la paz y concordia universales nacieron los varios nacionalismos, de la libertad económica nació la dictadura de las máquinas y del tecnicismo. A esta práctica de opresiones alternantes con destrucciones, Goethe opuso su dogma de una vida constructiva. Dice Thomas Mann : « Abolición de la servidumbre personal y del diezmo entre los campesinos, reforma de la propiedad de la tierra, transformación de la propiedad campesina en propiedad libre y divisible, éstos eran los problemas que, durante largos años, le preocuparon hondamente... Con una intuición de visionario, que era el resultado de una sensibilidad superior aperceptiva, comprendió de antemano la evolución económicosocial del siglo XIX : la industrialización de las viejas tierras de agricultura y civilización, la dictadura de la máquina, el ascenso de la clase obrera organizada, la lucha de clases, la democracia, el socialismo, hasta el « americanismo », junto con todas las consecuencias espirituales y pedagógicas que resultan de estas transformaciones. »

Con este motivo, Thomas Mann, en medio de las discusiones actuales sobre la alternativa : o Moscú o la Europa occidental, compara a Tolstoi, el exponente del misticismo letárgicoanárquico ruso, antieuropeo y hasta antialfabético, con Goethe, el exponente de una política alemana, racional, constructiva, activa, social, europea y de altas finalidades de civilización mundial. Dice : « No es la fracción peor de la juventud alemana que, confrontada con la alternativa « ¿ Roma o Moscú ? » ha optado por Moscú. Sin embargo, esta juventud está equivocada, y la solución ha de ser ni Roma, ni Moscú, sino Alemania. La Alemania que anhelamos será distinta del imperio de los sármatas y bolsheviquistas, igual como Goethe era distinto de Tolstoi. Tendrá que llegar a la espiritualización de su vida por la civilización, es decir, por un concepto acrisolado, sublime y humanitario de la naturaleza, no por una artificialidad radical y racionalizadora. No será asiática, es decir, primitiva, sino europea, es decir, será dotada del sentimiento de organización, orden, medida, y será burguesa en el sentido anterior de la voz, que era sumamente dignificado, es decir, será artística e ilustrada por sus conocimientos. Anhelamos una Alemania que es exponente de civilización, que es una obra de arte, que es la materialización de su música ; parecida a una fuga musical inteligente y rica, en la cual las voces individuales sirven, libres y artísticas, cada una a las otras y todas al conjunto ; un organismo popular múltiple, unitario, pero organizado como un

Digitized by Google

organismo que se inspira en la veneración y la comunidad mutua de los intereses, en la sinceridad y la actualidad de los conceptos, en la lealtad y el coraje de los impulsos, conservadora y creadora, digna, feliz, un modelo para todas las naciones ; este es nuestro ensueño, esto es lo que solicitamos de lo futuro ; y es un ensueño con el cual vale la pena soñar, en el cual vale la pena tener fe. »

Y así, el novelista romántico de las neurastenias irreales, se ha convertido a la realidad. Ha ofrecido su colaboración al estado alemán, a la república, y, de pesimista y artista contemplativo, se ha vuelto político militante y artista optimista.

Digitized by Google

CAPÍTULO XXV

LOS EXPRESIONISTAS

Theodor Daeubler : La doctrina del expresionismo. — Elsa Lasker-Schueler : Expresionismo sentimental. — August Stramm : Expresionismo ideológico. — Ernst Barlach : El drama visionario de crítica social. — Fritz von Unruh : La influencia de Kleist. — Ernst Toller : Misticismo sentimental y crítica social. — Walter Hasenclever : El problema de las generaciones. — Nómina de autores contemporáneos.

La época de las felicidades espirituales incautas, descrita por Heinrich Mann en el párrafo reproducido arriba, ha sido pasajera. La vida, después de « haberse vuelto suave », pronto reasumió un carácter áspero de suma gravedad. Anunciada por el malestar internacional político, postergada periódicamente por las soluciones efímeras de la intermitente crisis europea, la guerra mundial estalló en 1914. Sobrevinieron los años trágicos de la lucha militar, y el período, probablemente aun más funesto, de las rivalidades de la postguerra. La vida espiritual y las letras, primero, fueron ahogadas por el estrépito de las armas, y después, por los clamores de la envidia rencorosa. Los poetas, sin excepción alguna, no podían mantenerse alejados de las realidades políticoeconómicas. Hasta el olímpico Stefan George, tuvieron todos que escribir *Zeitgedichte*, poemas sobre la actualidad del día. Y aun cuando no hablaron ni de las confusiones actuales ni de la guerra, hubieron de ocuparse, por lo menos indirectamente, de ellas.

Tal es especialmente el caso de los autores que, por la mayor parte de su producción, pertenecen a la actualidad, a pesar de haberse formado en una época anterior. Son Theodor Daeubler, Elsa Lasker-Schueler, August Stramm y Ernst Barlach.

Theodor Daeubler nació el 17 de agosto de 1876 en Trieste. Debutó en 1910 como poeta lírico y épico, afiliado al « expresionismo », con el tomo *Nordlicht (Luz boreal)*. En 1917 publicó otro tomo de versos : *Der sternhelle Weg (El camino iluminado por las estrellas)*. En su autobiografía *Wir wollen nicht verweilen (No queremos demorar*, 1915), ha contado su juventud, pasada a orillas del mar Mediterráneo y en largos viajes por Austria, Italia, Alemania y Francia. Pero es una autobiografía « expresionista ». No relata hechos ni expone doctrinas ni describe situaciones. Reproduce las visiones

Digitized by Google

subjetivas y las emociones que, sucesivamente, surgieron en la mente del poeta, cuenta sus relaciones espirituales con paisajes, lugares, personas, ideas u obras de arte, y las interpreta exactamente como le han quedado presentes en la memoria. Expresa, en forma de cuadros alucinados, las fases espirituales de su vida, tales como las recuerda hoy. Relata cómo corrió libre en la playa del mar, y pinta un océano inverosímil, gigantesco, con colores sobrenaturales, con ruidos fantásticos, rodeado por montañas de aspecto dramático y por la claridad de las estrellas: el universo visto por la imaginación de un niño. Evoca las visiones que el adolescente tuvo cuando presenció una semana de carnaval en Venecia. Transcribe las vibraciones de su Yo cuando entró en contacto con otras personalidades artísticas. Dice: «Yo escribo la historia de mi vida tal como es hoy, y no como la he vivido.» No da una autobiografía documentada, basada en investigaciones filológicas o topográficas, reconstruída según el método del historiador, ni quiere narrar lo que, según el criterio de una tercera persona, observadora y «objetiva», habría significado su vida anterior. Quiere «expresar» lo que, para él, para su Yo actual, significa esta vida suya. Como el universo no es sino la creación del individuo que lo concibe, narra la historia de las sucesivas creaciones de conceptos universales, tales como se han conservado en su Yo actual.

Este Yo actual, Daeubler lo expresa preferentemente en la forma de especulaciones místicas, de amplitud cosmogónica, pero no con fines de filosofía o teosofía, sino, únicamente, para materializar y exteriorizar los incidentes de su sensibilidad de poeta. Da forma concreta a sus «estados de ánimo», exponiendo mitos y leyendas, a veces inventados, de un carácter esencialmente personal, arbitrario y fugaz. Está poblando el cielo y los aires con los hijos multiformes y siempre variables de su imaginación movediza. Está saturando el universo con las emanaciones hipotéticas de su sensibilidad. Pero entre esta infinidad de visiones, el contraste entre la luz y la obscuridad vuelve con la insistencia de una preocupación permanente: «Mi modo de pensar — no cabe duda — siempre vuelve a orientarme hacia la antigua doctrina de los persas sobre los conceptos del día y la noche. La idea de la noche de Ahrimán, llena de fulgores, me domina. ¿Y esta noche, iluminada por las claridades del día, no llegará, por fin, a socavar mis conceptos sobre un dualismo universal?» Y se pregunta entonces: «¿Podrán, una vez, todos los hombres destruir, por la unión de sus fuerzas, el «Karma»? Sí: ¡Siempre que exista una libertad! Y es, para mí, un postulado de doctrina ética: ¡qué todo lo mecánico ha de ser superado! ¡También la justicia ha de ser completada por la gracia! Y quizá: ¡la esperanza de que, una vez, no necesitaremos más de la justicia, significa alta distinción señoril en el sentido más sublime de esta palabra!»

Pero las especulaciones misticocosmogónicas, el ensueño de una eliminación final del dualismo por la destrucción del «Karma», en el fondo, sólo son elementos secundarios y subsidiarios, subordinados a un concepto

Digitized by Google

artístico; son incidentes de una sensibilidad individual que halla el equilibrio interior, creando estas realidades imaginativas y apoyándose en ellas. Dice: « La impresión de poesía o de sublime belleza, nace únicamente de lo que no es sino la expresión de una voluntad personal nuestra, de una fe metafísica o, en algunos casos singulares, de una adivinación, bastante inconsciente, de un más allá. El artista, con un tacto hondamente instintivo, trata de prolongar las formas, concebidas por él, hacia los demás. Las reproduce en dibujos apenas perceptibles. Y, de este modo, estas formas, procedentes de estas prolongaciones, se transforman en puntos de apoyo o en nuevos centros de gravedad, que poseen el carácter de una perspectiva. Investiga cuáles son las cadenas comprensibles de la casualidad y, en cuanto su búsqueda obtiene satisfacción por el proceso expuesto, llega a la sensación de una estabilidad, radiante y materializada en la obra de arte. Nuestro objeto es: definir las relaciones invisibles entre nosotros y nuestros ambientes. »

En esta forma, Theodor Daeubler ha expresado, en su autobiografía, lo que, para él, son las ciudades de Trieste y Venecia, como centros de gravedad espiritual, producidos por la prolongación o exteriorización de su Yo: una sinfonía en la cual la luna y el océano indican el *leitmotiv* o una visión pictórica, formada por las intrincadas sinuosidades de los canales y reflejos del agua. En sus poesías líricas, de comprensión a veces difícil, concebidas en un lenguaje suntuoso, reproduce paisajes imaginarios y sentimentales, entrevistos en las horas de visión extática: « mirando, con ojos fijos, un ensueño que es el espectro de una selva » o « esperando hasta que el ensueño de la arboleda ascienda al infinito azul donde los hijos de las estrellas, rodeados por llamas en forma de calles, cantan y hacen sus nidos en la gracia descansadora de la arboleda soñada. »

También de temperamento puramente lírico es Elsa Lasker-Schueler, una poetisa que se formó en el ambiente de los precursores del naturalismo de 1890, pero que, sólo hoy, ha llegado a la aceptación general. Nació el 11 de febrero de 1876 en Elberfeld y vive en Berlín. Debutó en 1905 con el tomo de versos *Der siebente Tag (El séptimo día)* y publicó, además de una novela y un drama, las *Hebräische Balladen (Baladas hebraicas*, 1913), y, en 1917, sus *Poesías completas*. En sus versos melancólicos, casi todos de ritmos irregulares, de suave armoniosidad, expresa nostalgias y anhelos comparables a perfumes, apenas perceptibles:

Desde que tú no estás aquí,
la ciudad se quedó a obscuras.

Ando recogiendo las sombras
de las palmeras
bajo las cuales solías pasar.

Digitized by Google

Siempre tengo que cantar, en voz baja, una melodía
cuya sonrisa encuentro colgada en las ramas.

Tu respondes a mi amor :
¿a quién podría cantar mi éxtasis?

Tiene una marcada preferencia por las expresiones de la poesía sagrada hebrea, con sus giros apocalípticos y sus paisajes orientales :

En todas partes busco una ciudad,
ante su puerta está un ángel.
Llevo, en mis omoplatos, una de sus alas,
rota, pesada,
y llevo, en mi frente, su estrella, como un sello.
Y sigo caminando por la noche...
O Dios, enciérrame en los duros pliegues de tu manto...

El prototipo extremo de la poesía lírica « expresionista » lo forman las obras de August Stramm. Nació el 29 de julio de 1874 en Muenster y murió el 1° de septiembre de 1915 como capitán de reserva, en el campo de batalla, en el frente ruso. Durante su vida, era el blanco preferido de la crítica sarcástica, dirigida contra el « expresionismo », porque, en forma de desafío, cultivó el laconismo de las exclamaciones quebrantadas y porque representa, en forma intencionalmente esotérica, la esencia de este credo. Sin embargo, es un verdadero poeta. Posee, no sólo, un gran dominio sobre el idioma, sino una sensibilidad aguda, vibrante, singularmente intelectualizada, así como demuestra la poesía siguiente :

El milagro

¡Tú, inmóvil! ¡Tú, inmóvil!
Y Yo,
Y Yo
vacilo
sin espacio, sin tiempo, sin peso.
¡Tú, inmóvil! ¡Tú, inmóvil!
Y
a mí, me crea el éxtasis ;
Yo me creo a mí mismo.
¡Tú!
¡Tú!
Tú, con tus exorcismos, inmovilizas el tiempo,
Das su forma curva al arco.
Animas el alma,
mirando, formas la mirada.
Tú,
Formas el cielo del universo,
Del Universo,
¡Universo!

Digitized by Google

Y Tú,
Y Tú,
Inmóvil :
¡ El
Milagro!

La idea de este poema es esencialmente abstracta. Significa: El Yo, es decir, la conciencia individual del poeta, es un fenómeno que, ininterrumpidamente, evoluciona, en el cual cada momento es el producto de emociones anteriores y la causa de nuevas sensaciones heterogéneas, un fenómeno que para el autoanálisis psicológico es un proceso confuso de transmisiones fugaces e imperceptibles, que no cabe dentro de ningún sistema de cronología o de matemáticas o de mecánica. Pero el mundo exterior, personificado como el Tú, se presenta bajo los aspectos de un conjunto de formas sintetizadas, de individualidades hechas, de objetos dinámicos que se coordinan en épocas cronológicas, en sistemas de líneas matemáticas, de conceptos intelectuales definitivos, de voluntades animadas, en fin, bajo los aspectos del Universo. Lo difícil de comprender en el poema es la idea filosófica la que es bastante profunda y corresponde a los conceptos actuales de las escuelas. Probablemente el poema, si hubiera sido escrito en una forma convencional, no resultaría más fácil de comprensión. Pero lo nuevo siempre se presta a ironías baratas y la circunscripción poética de conceptos filosóficos, por su misma esencia, no tiene nada de popular.

Místico a la vez y amargamente pesimista es el dramaturgo Ernst Barlach, autor de *Der tote Tag (El día que ha muerto*, 1912); *Der arme Vetter (El primo pobre*, 1918); *Die echten Sedemunds (La casta de los verdaderos Sedemunds*, 1920); *Der Findling (El niño expósito*, 1922), y *Die Sündflut (El diluvio universal*, 1924). Barlach que ha nacido el 2 de enero de 1870 en Wedel, Holstein, primero conquistó una sólida reputación de escultor y aguafuertista, antes de revelarse como dramaturgo. En sus obras dramáticas se demuestra dueño de dos estilos completamente heterogéneos. Reproduce, con una intensidad extraordinaria de censor moralista, escenas de brutalidad vulgar y petulancia bestial. Nada más formidable, por ejemplo, que el acto del *Primo pobre* que describe las presuntuosidades de una borrachera imbécil. Y del otro lado, es un visionario religioso, de vuelos líricoapocalípticos, como es especialmente el caso en su drama *El diluvio universal*, transcripción « expresionista » de la historia de Noé.

El dios del éxito y Dios visitan al patriarca. El dios del éxito le promete la riqueza y todas las diversiones de la vida. Las greyes de su ganado crecerán y nadie hará daño a los pastores que las guardan. Pondrá su espada al servicio del bienestar de Noé y dará a sus hijos esposas que, con sus chismes, sus danzas y sus intrigas, llevarán pasatiempos entretenidos a su tienda

Digitized by Google

de nómada. Promete a Noé protegerle contra Dios, si Dios se ofendiera de su conducta. Y, con petulancia brutal, el dios del éxito, por fin, anuncia, que ha tomado preso a Dios, y que lo lleva encerrado en una bolsa de arpillera.

Pero visitan dos ángeles al patriarca y, en pos de ellos, viene un mendigo. Noé le lava los pies y la cara, le presenta lo mejor que tiene en casa. El mendigo no lo acepta, sino contesta : « He venido para ti, Noé — ven, hijo mío, ven — has sido obediente hasta la última hora de hoy, te ruego así como rogaste a tu hijo Ham : préstame obediencia. » A pesar de que, en el mismo momento, los prados sufren los efectos de una terrible sequía, el mendigo aconseja a Noé construya un arca para salvarse del diluvio inminente, a él mismo, los suyos y una pareja de todas las clases de animales. El dios del éxito se divierte de la supuesta credulidad del patriarca. La familia de Noé, sólo con repugnancia, le obedece. Pero llega el diluvio en el cual perecen todos, incluso el dios del éxito que, junto con el último leproso, muere profiriendo palabras de rebeldía satánica, al lado del arca que ya empieza a ponerse a flote.

La tesis política y social, asaz transparente en este drama, es lo que predomina en la mayor parte de la literatura actual alemana, ya en forma de manifiestos francamente partidarios, ya en forma de filosofemas humanitarios, ya en forma de una reproducción verista de las crudas abominaciones de la vida real o en la de la descripción visionaria de un mundo de utopías. El tema de este arte es preferentemente la guerra, puesto que para todos los que viven hoy, la gran contienda mundial ha sido la fuente no solamente de las emociones más violentas, sino también de las desilusiones más profundas. La violencia caótica de la guerra y la visión de una humanidad feliz : tal es la fórmula antitética que, o directa, o indirectamente, predomina en todas estas obras que, con igual unanimidad, tienden hacia un ideal de paz y felicidad. Sólo hay discrepancias individuales en cuanto a los argumentos alegados en contra de la guerra y en cuanto a las insinuaciones sobre el método según el cual se pudiera conseguir la pacificación del mundo civilizado. Y conforme con el carácter antitético de su tema preferido, esta literatura oscila entre las crudezas de una crítica social y moralista, expresada según la estética naturalista, y la de una visión utopística, condensada en el estilo abrupto y alucinado de lo que hoy se llama expresionismo. En muchas obras alternan las escenas veristas con las expansiones de un lirismo extático, y la individualidad de los diferentes autores, hasta cierto punto, se manifiesta por el mayor grado de cariño que tienen a la una o a la otra parte de su propia obra.

La descripción y crítica de esta evolución sería una tarea relativamente fácil, si la fuerza dinámica de la literatura alemana actual hubiera hallado su expresión típica en las creaciones de una sola personalidad descollante y dominadora o si, por lo menos, cada una de estas tendencias hubiera sido

Digitized by Google

expresada en forma definitiva por un autor típico. Pero no es así, y nos encontramos frente a una producción compleja en la cual las obras y los autores, como las olas de un gigantesco océano, emergen para lograr una trascendencia efímera y desaparecen con inesperada rapidez. Es una evolución casi colectiva del pensamiento y de la forma estética, tal como antes no había acontecido en las letras alemanas en las cuales, aún en el período del naturalismo, una sola personalidad sobresaliente, ordinariamente, ha sintetizado todas las fuerzas vivas de su generación. Con este motivo se impone un método casi sociológico para la labor, ingrata en sí misma, de escribir la « historia » de la actualidad o sea de un período que, bajo ningún respecto, se ha vuelto histórico.

La expresión probablemente más impresionante de los sentimientos generales y las aspiraciones literarias pacifistas se halla en la tragedia de Fritz von Unruh *Ein Geschlecht (Una casta o una familia)*, escrita en el frente, desde el verano 1915 hasta el otoño 1916 y publicada en este último año. Fritz von Unruh ha nacido el 10 de mayo de 1885 en Coblenz y vive ahora como capitán de caballería jubilado en Diez sobre el río Lahn. Debutó con el drama *Offiziere (Oficiales del ejército)* en 1912 y había publicado antes de la guerra también la tragedia : *Louis Ferdinand, Prinz von Preussen (Luis Ferdinando, príncipe de Prusia*, 1914). Además, es autor de otras tragedias como : *Platz (Sitio*, 1920) y *Stürme (Tormentas*, 1920).

Ya en sus primeras obras, Fritz von Unruh había demostrado el parentesco íntimo espiritual que le une con el gran dramaturgo Kleist. En la tragedia : *Ein Geschlecht*, este paralelismo se vuelve aún más notorio. Unruh adopta no solamente la forma exterior que caracteriza las grandes tragedias de Kleist como especialmente *Penthesilea*, sino sigue el ejemplo del maestro también en la construcción interior de los conflictos dramáticos y la esencia característica de sus personajes. *Ein Geschlecht* igual como *Penthesilea*, es un drama continuo, es decir, sin repartición en diferentes actos, igual como por ejemplo lo es *Electra*, conocida por la música de Richard Strauss. La influencia de Kleist, es notoria también en el diálogo y hasta en la formación del lenguaje, en su vocabulario y en su modulación sintáctica. Y por fin, el carácter de los personajes, así como la manera como se produce el choque trágico entre sus individualidades contradictorias, se inspiran en el mismo concepto general de psicología que predomina en las obras de Kleist. Es que Heinrich von Kleist, a pesar de estar separado de nuestros días por más de un siglo entero, habría de ser designado, en la terminología contemporánea, como « expresionista ». En la obra de Kleist, como en la de Unruh y como ordinariamente en toda poesía « expresionista », los personajes no son personificaciones de conceptos abstractos y no obran según la lógica impersonal de indiscutibles silogismos. Representan modalidades emocionales e instintivas, y se manifiestan ordinariamente en actuaciones sorprendentes, por las cuales afirman su individualidad frente a una realidad desconcertante. Con este motivo, los

Digitized by Google

personajes no evolucionan en el verdadero significado de la palabra, y los incidentes de la tragedia sólo sirven para afianzarlos en su obstinación. Estas tragedias, por la razón expuesta, no describen, en el fondo, sino la última fase en la formación de una individualidad. Representan las circunstancias exteriores que brindan a estos personajes, la oportunidad de revelar su misma esencia en la forma más extrema, a sí mismos y a los demás. La tragedia no nace de las circunstancias exteriores que sólo por casualidad o indirectamente crean los conflictos trágicos. El individuo, si no hubiera sido colocado en una situación extraordinaria, no habría podido llegar a la frenética afirmación de su autonomía individual. Pero habiéndose producido esta constelación asombrosa de detalles chocantes, el individuo, forzosamente, ha de dar rienda suelta a su temperamento, ha de precipitarse lúgubremente, de un modo irreflexivo e instintivo, en el torbellino de una vida trágica que le obliga a dar expresión integral a su personalidad, y, ciegamente, ha de llegar directa o indirectamente a un acto de autodestrucción formidable.

Tal es la estructura interior de las grandes tragedias de Kleist y también la de *Ein Geschlecht*. La guerra ha provocado una exasperación extática de las individualidades, porque ha derogado la mayor parte de las leyes, impuestas a los instintos humanos. Lo ha hecho con el fin de encauzar la vehemencia primitiva de las pasiones y para aprovecharla en beneficio del Estado. Los individuos que, de su parte, no obedecen a las fórmulas lógicas de la política, sólo comprenden que la ley ya no prohibe más lo que, en tiempos de paz, estaba vedado. Pero, por la expansión indómita de sus instintos, tropiezan con la ley de la guerra, la que ellos, una vez despierta la fiereza de su vida instintiva, también consideran como un obstáculo que tienen el derecho de salvar. Desobedecen también a la ley de la guerra porque ella les ha enseñado a desobedecer a la ley de la paz en la cual se habían criado. Y termina la tragedia con el acto esforzado de una autodestrucción de la humanidad al cual sigue, como epílogo final, la visión de una humanidad mejor organizada.

Al carácter simbólico de este argumento corresponde el valor igualmente simbólico de los personajes. La tragedia se desarrolla en un ambiente imaginario y, como indica el autor, « los trajes no dependen de las usanzas de una época determinada ». Además, los personajes no llevan nombres individuales sino genéricos, son : « la madre », « el hijo mayor », « el hijo cobarde », « el hijo menor », « la hija », « el primer capitán », « el segundo capitán » y « la tropa ». La escena es un cementerio, situado cerca del frente, en la cumbre de una montaña, en el cual « la madre » junto con « la hija » y « el hijo menor » acaban de enterrar, con cariñosa piedad y fervor patriótico, al hijo predilecto, muerto en el campo de batalla. En este momento llega un grupo de soldados que lleva dos presos, condenados a la pena de muerte por actos de insubordinación. Son ambos, también, hijos de la misma madre. El uno, en tiempos anteriores, « solía

Digitized by Google

poblar las nubes del cielo con sus ensueños cuando, por los campos a la hora del mediodía, florecían las éricas ». Ahora, se ha insubordinado « por cobardía ». El otro que siempre ha sido de carácter huraño, esforzado, violento, se ha insubordinado porque, después de haber dado pruebas de heroísmo, ha dado rienda suelta, en la embriaguez de la carnicería, a sus instintos brutales y ha llegado al más alto paroxismo del sadismo. A los reproches indignados de « la madre », « el hijo cobarde » contesta por una obstinación silenciosa de soñador resignado. « El hijo mayor » opone a sus admoniciones la afirmación de su credo caótico de un nihilismo feroz : « ¡Rompe en pedazos tus esperanzas como si fuesen telarañas!... ¡Porque todo está podrido, es víctima de la tierra fría, y tu cariño no dará calor a nada!... ¡Oh madres, oh mujeres! ¡Lleváis dentro de vosotras la tumba, porque todo lo que nace de vosotras es la muerte, sólo es la muerte!... ¡Para que este suelo aquí pueda alimentar las cosas y los hombres, se alimenta y se harta de la carne de nuestros hermanos!... ¡Escuchad, vosotros, los muertos de estas tumbas... despertaos, vosotros que habéis caído a estas tumbas desde las alturas de vuestras supersticiones que os protegían como si fueren tiendas!... Todo extiende sus brazos hacia nosotros para agarrarnos y para alimentar la tierra con nuestros cadáveres. »

A los delirios blasfemantes del « hijo mayor », la madre opone la idea del deber colectivo. Pero, éste, afianzándose en su autonomía frenética, rechaza la culpa : « ¡No somos, nosotros, los que han manchado esta tierra! ¡Yo acuso a los que nos dieron el mando de asesinar!... La sangre con la cual está salpicado mi brazo, no ha sido vertida por mí. ¡Estas tumbas no son obra mía!... » Llegando al supremo paroxismo de esta afirmación de su individualidad rebelde, « el hijo mayor » busca la libertad personal en la autodestrucción y se suicida con el grito : « ¡Libre soy mientras la opaca luz de lejanos soles ya me extienden los rayos de su protección y me ofrecen alimento mejor que lo que, en este mundo, me dió la madre para que yo sólo fuese esclavo!... ¡Te maldigo a ti, a quien he tenido que servir y para quien he sido un instrumento! ¡Antes de caer víctima de tu voluntad, prefiero aprovechar la elasticidad de mi pie y abandonar esta tierra, dando yo mismo el salto! » Y se precipita de la altura de una muralla.

Los soldados que entre tanto se habían alejado, vuelven para llevarse el cadáver del uno de los condenados y el otro condenado. Pero la madre. ahora, protege a sus hijos con su cuerpo. A la orden imperiosa opone la visión de un espléndido futuro : « ¡Oh anchura de la tierra, oh felicidad de las llanuras! ¡Quisiera acariciarte como si fueres una cuna en la que duerme la vida sacrosanta! Se acerca, se levanta el día cubierto de sonrisas ; y nosotros, libres del duro peso de los recuerdos que nos vienen de los crepúsculos primitivos y de sus fuerzas avasalladoras, nos alzamos y, como águilas, en nuestro vuelo feliz, apenas rozamos las cumbres de estas montañas de dolor!... ¡Oh cuerpo de la madre! ¡Tú serás el centro de la estructura del

Digitized by Google

universo! ¡Tú formarás, con tus alegrías, una casta que usará su fuerza y su bastón de otro modo y mejor que vosotros! »...

Todos los personajes, bajo la presión de las circunstancias trágicas, se han agigantado dentro de su propia ley. Pero del impulso salvaje y la furia de la guerra, nace la visión de un mundo en el cual la humanidad « inspirada por la alegría, llega a una existencia equilibrada, armoniosa, igual a la forma de una esfera ».

Si Fritz von Unruh ha dado a su protesta una forma altamente artística y el acento de un universalismo humanitario, Ernst Toller, generalmente conocido por los incidentes de su vida, es el portavoz de conceptos esencialmente partidarios o, por lo menos, de conceptos que se identifican con el programa de un partido político determinado. Ernst Toller ha nacido el 1° de diciembre de 1893, en Samotschin, pueblo que hoy pertenece a Polonia. Ha sido segundo presidente del consejo central de los consejos de obreros, aldeanos y soldados en Munich, y, algo más tarde, miembro del efímero gobierno de la república soviética de Baviera. Después del derrumbamiento de esta organización fué condenado, en 1919, a cinco años de reclusión en una plaza fuerte. Durante este período ha seguido publicando varias obras dramáticas y tomos de poesía lírica, de estilo expresionista y de tendencias políticas, como *Die Wandlung (La transformación*, escrito en 1917-1918, publicado en 1919); *Masse-Mensch (El hombre colectivo*, escrito en 1919, publicado en 1920); *Die Maschinenstürmer (Los destructores de la máquina*, escrito en 1920-1921, publicado en 1922); *Hinkemann (El hombre rengo*, escrito en 1921-1922, publicado en 1923); *Der entfesselte Wotan (El Wotan desencadenado*, escrito y publicado en 1923); *Vormorgen (Antes del amanecer*, 1924); *Lieder der Gefangenen (Canciones de los prisioneros*, 1921); *Die Rache des verhöhnten Liebhabers oder Frauenlist und Männerlist (La venganza del amoroso burlado o la astucia de las mujeres y la astucia de los hombres*, escrito en 1920, publicado en 1925), y otros.

El drama *Masse-Mensch* lleva la dedicatoria « A los proletarios » y el tema de las primeras obras dramáticas de Toller es la revolución alemana, representada en escenas, o francamente visionarias y simbólicas, o en pequeños cuadros veristas con significado simbólico. Sin embargo, ya en la introducción que Toller ha dado a *Masse-Mensch*, declara que la única verdadera realidad la constituye « el alma, la respiración espiritual » de sus personajes ; y en cuanto a su dogma, lo expresa en la siguiente forma :

> Sería una traición contra la colectividad,
> pedir la vida de un solo hombre.
> El sacrificio sólo está justificado como sacrificio de sí mismo.
> Escucha : Ningún hombre tiene el derecho de matar a otro hombre
> y no hay causa alguna por la cual tuviera el derecho de hacerlo.
> La causa que lo pide, es profana.


Digitized by Google

El que pide la sangre de un hombre para su propio interés,
es un Moloch.
Dios ha sido Moloch,
el estado ha sido Moloch,
la colectividad ha sido Moloch.
— ¿Y quién es santo?
En el futuro...
La unión...
el pueblo libre, unido en el trabajo...
la humanidad libre, unida en el trabajo...
trabajo... pueblo.

Es decir, Toller, como lo dice expresamente, prescinde de todo lo que, ayer o mañana, fué o será objeto de un aprecio efímero y popular, para ensalzar el eterno credo humanitario. En el fondo, este credo es de un pesimismo desalentador, porque implica que, tanto los opresores como los oprimidos, obedecen a los mismos instintos de torpeza inconsciente y que ambos son incapaces de comprender, ni el verdadero significado de la evolución, ni los eternos imperativos del deber humanitario. De este modo, los hombres, en las épocas anteriores y en el presente, se han atropellado y siguen atropellándose en un callejón sin salida. Los unos se han opuesto al progreso, porque se empeñaban en el aprovechamiento egoísta de los adelantos alcanzados, y los otros, porque han creído defender sus verdaderos fueros y sus intereses, combatiendo contra el progreso. Los dirigentes que habrían tenido que ser guiadores de la masa, se han valido de su superioridad, para buscar ventajas personales; y la masa, en su inepcia, ha justificado las medidas de coerción, tomadas contra ella, porque se ha dirigido, no contra el egoísmo de los dirigentes, sino contra los instrumentos destinados al perfeccionamiento de la vida. Con este motivo, es menester que vengan hombres suficientemente ilustrados para educar a las masas, para demostrarles. que nunca obtendrán la libertad y felicidad por revueltas ciegas, que de este modo sólo provocan y justifican las dictaduras, y que, sólo por la sincera profesión del ideal humanitario, por el sacrificio, de sí mismo, se puede llegar a la perfección, tanto individual como colectiva. Toller está convencido de que « la masa » llegará o podrá llegar a este estado de purificación místicosocial, en una organización futura, en la cual el hombre es, preferentemente, arador de los campos y lleva una vida bucólica. La prédica políticosocial culmina en la visión de una felicidad universal, y entre las líneas de los himnos políticos y sus cantares utopísticos, de vez en cuando, se asoman las revelaciones apocalípticas del místico contemplativo, que prefiere las eternas soledades y la unión divinamente espiritual que le fusionan con todos los miembros y todos los seres del universo.

Este es el significado final tanto del drama *Los destructores de la máquina* como de las poesías líricas de Toller. En su drama describe cómo, hacia el año de 1815, los obreros tejedores ingleses se imaginaron obtener

Digitized by Google

la felicidad por la destrucción de los telares mecánicos, y cómo ellos mismos mataron a los que quisieron luchar por « la justicia » y que, « desconociendo lo que son los hombres, no tuvieron el derecho de censurar a los obreros como traidores e ingratos cuando les dieron golpes ». Y en sus poesías líricas, escritas en la cárcel, Toller, o relata, con ternura detallada, la vida de las golondrinas que han hecho sus nidos en la ojiva de la ventana de su celda, o se abandona a sus simpatías místicas con « todos los prisioneros » y el universo entero :

¿ Quién tiene el derecho de decir que no es un prisionero ?
Oigo los latidos de vuestros corazones
aquí... y allá... y allá...
Oh si pudiera escuchar
con el amor eterno de la divinidad soñada,
entonces oiría
el latido universal
de todas las razas y generaciones humanas,
    de todas las estrellas
    de todos los animales
    de todas las selvas
    de todas las flores.
    Oiría
    el latido único
    de todo lo
    que vive.

Y, con acentos aun más religiosos, en el poema *Canción de la soledad :*

Tú construyes, alrededor de mi alma, catedrales,
tú me rodeas como las ondas quebradas de un mar espumoso,
tú te opones para defenderme contra la vulgaridad,
y, como un baluarte, das abrigo a mis dolores.

En ti siento la dulzura del silencio vespertino,
tú haces florecer mis horas vacías, como si fueran un campo suave,
de ti, como de una madre, sale el milagro de un mundo que adivino,
y como una espada de acero se levanta mi voluntad de bronce.

Fritz von Unruh demuestra cómo los terribles sacudimientos emocionales de la gran guerra habían quebrado los fundamentos tradicionales en los cuales arraigaba la vida instintiva de los individuos, y cómo surgió de las trágicas peripecias de esta época una hipertrofia de voluntades, instintivamente perversas ; Ernst Toller vocea las exaltaciones de iconoclasta que han sido provocadas por la gran tragedia de la revolución en el alma de un soñador místico, imbuído de doctrinas altruístas y humanitarias. Otra consecuencia de la confusión moral, reinante en toda esta época caótica, ha sido manifestada por Walter Hasenclever en su drama *Der Sohn (El hijo*, 1914), que ocupa un lugar de alta notoriedad en el movimiento literario alemán actual.

Digitized by Google

Walter Hasenclever ha nacido el 8 de julio de 1890 en Aachen (Aquisgrán) y después de obtener el bachillerato en su ciudad natal, fué estudiante en Oxford y Lausanne y viajaba por Italia y Holanda. En 1913 había publicado su primera obra *Der Jüngling (El adolescente)*, un tomo de poesías expresionistas. Además aparecieron de él *Das Unendliche Gespräch; eine nächtliche Scene (El diálogo infinito; una escena nocturna*, 1914); *Tod und Auferstehung; Neue Gedichte (Muerte y resurrección; poemas nuevos*, 1917); *Antigone*, Tragödie, 1917, *Die Menschen, Schauspiel (Los hombres*, drama, 1918); *Die Entscheidung*, Komödie *(La decisión*, comedia, 1919), *Der Retter*, dramatische Dichtung *(El libertador*, poema dramático, 1919); *Der politische Dichter (El poeta político*, 1919), *Jenseits (Allende*, 1920), etc. Es portador del premio dramático Kleist (1919).

En sus poemas, todos escritos en el estilo abrupto y eruptivo del « expresionismo », Hasenclever ha reunido la nómina de todas las personalidades, y ha expresado todos los conceptos, bajo cuya influencia se halla la nueva generación : la suavidad lírica de Rainer María Rilke, el laconismo reconcentrado y filosófico de August Stramm, la poesía política con las exuberancias de su radicalismo frenético, el ideal de una libertad universal, y, entre los personajes, Jean Jaurès, Sir Roger Casement, Turati, la condesa Markiewicz, jefa del movimiento republicano de Irlanda, etc. En su célebre drama *Der Sohn (El hijo*, 1914), demuestra cómo el antiguo problema del inevitable antagonismo entre los hijos y los padres, entre la juventud y la generación anterior, ha revestido un nuevo matiz en la hora actual.

Es un drama muy singular, por la razón de que está escrito en defensa de los derechos de la juventud y que, con un profundo sentimiento de imparcialidad, expone la futilidad de los anhelos que animan a esta juventud. Representan este antagonismo « el padre », un célebre cirujano y hombre de altos ideales cariñosamente humanitarios, y, del otro lado « el hijo », un joven que anhela « vivir » y vivir en una forma que, al fin y al cabo, significa moverse en el mundo de las actividades y las incidencias vulgares de la existencia contemporánea. El padre, para ser útil a su hijo, quisiera facilitarle el acceso a todo lo que, según su concepto de hombre madurado, es bueno en la vida : cultura, ilustración, elevación de ideas, conocimientos científicos, rango social. Pero esta misma bondad produce los efectos de una crueldad porque, en el programa trazado por el padre para el hijo, no hay lugar alguno para la experiencia propia del adolescente. En el primer momento podría parecer incomprensible, y también ha sido censurado por algunos críticos, este contraste entre la distinción moral e intelectual del padre y la puerilidad vulgar del hijo. Pero es, en realidad, la idea central o la tesis del drama. Nadie, así explica el dramaturgo, nadie tiene el derecho de imponer por la fuerza a la siguiente generación, los beneficios de su propia experiencia, a la vez madura y anticuada. Cada generación ha de formarse de un modo autónomo, al contacto

Digitized by Google

de la realidad. La imposición autoritativa de un ideal, sólo provoca la resistencia de los que han sido destinados a ser víctimas de la más distinguida y esmerada educación. Cada generación tiene el privilegio y la obligación de descubrir ella misma, por sus propios esfuerzos, la insubstancialidad de sus conceptos pueriles. Las prohibiciones autoritarias sólo sirven para prestar al fruto vedado, los encantos irritantes de un atractivo misterioso. Como director arbitrario de la conciencia del hijo « el padre es la fatalidad del hijo ». Su cariño, pervertido en el odio mortal de un tirano impotente hacia su víctima rebelde, no puede considerar al hijo sino como un objeto que ha de ser transformado según un ideal pedagógico. Para el hijo, el padre es el mayor obstáculo que se opone al libre ejercicio de su autonomía, y la educación significa la imposición arbitraria de un concepto de evolución individual que, ni siquiera ha sido la del mismo padre. Este antagonismo arraiga en la misma naturaleza de los hombres, pero llega a proporciones formidables en épocas de rápida transición como la actual, cuando las esperanzas fragmentarias de la juventud son esencialmente distintas de las que, hace unos treinta o cincuenta años, hizo la juventud de entonces. En el mencionado número de años, la vida ha sido transformada por las innovaciones del teléfono, el automóvil, el aeroplano, la luz eléctrica, el cinematógrafo, la radiotelegrafía, por el nacimiento de las grandes urbes, la gran industria, el comercio mundial, las asociaciones libres, de carácter económico, político y social, por la instalación de las grandes tiendas, el teatro sensual, el periodismo moderno, etc. El ritmo de la vida ha cambiado, y los adolescentes, inevitablemente, han de rechazar las modalidades y las ideologías del pasado. Así « el hijo » despüés de haber fracasado en el examen de bachillerato, obsesionado por el deseo de conocer « la vida », huye de la casa paterna para concurrir a una reunión pueril de jóvenes utopistas y para terminar su escapada en un « cabaret ». Sin embargo, ha aprendido, durante pocas horas, mucho más de lo que « el padre » le hubiese podido enseñar. Ha aprendido la manera cómo la juventud procaz actual se inicia en las intrigas de la política militante, de modo que, a los veinte años de edad, sabe mejor que su padre cómo se maneja una asamblea popular y cómo se compra con dinero a los dirigentes de un pretendido movimiento ideal. Ha aprendido qué amargas son las vulgares alegrías de la bulliciosa metrópoli. Pero esta lección, recogida de las cosas y de los hechos de la vida, casi quedaría sin efecto porque « el padre », por el bien del hijo, hace uso de la potestad paterna y le impone la obligación de volver a presentarse al examen de bachillerato. En este momento « el hijo », por primera vez, se rebela abiertamente contra « el padre ». Sabe cuáles son los peligros y las desilusiones de la autonomía individual. Pero quiere la vida autónoma, a sabiendas, por sus mismas desilusiones y por sus luchas; y esta actitud francamente hostil impresiona tanto al padre, que muere de un síncope. El drama termina de esta forma, que es defectuosa, porque elimina el conflicto por un accidente ca-

Digitized by Google

sual sin darle solución. Pero en una declaración programática, el hijo anuncia : « Mi cuerpo se siente atraído por la vida que es dolorosa, y que no quiero, por el peso brutal de lo que ya profundamente he comprendido. Pero, aunque me rodeara el vacío infinito, mi espíritu está lleno de fruto y bendición. Para vincularme con la realidad de la vida, no he rehuído la muerte. ¡ Para proclamar la fuerza más sublime del hombre, para alcanzar la libertad más sublime, mi corazón se ha renovado ! »

Sería fácil seguir con esta nómina de los autores más importantes de la actualidad alemana y de sus obras más notorias. Pero la enumeración nunca sería completa porque se trata de un movimiento que se parece a las corrientes de un río tan ancho que no se puede ya notar las orillas. Además, este movimiento se desenvuelve de un modo descoordinado, en la forma de múltiples iniciativas individuales y aisladas, y hace falta en él la personalidad sobresaliente que, ordinariamente, da consistencia y continuidad a los movimientos intelectuales, así como lo hizo Goethe en 1770 ó Gerhart Hauptmann en 1890 ó, en una época moderna de letras españolas, Rubén Darío.

Con este motivo, la omisión de ciertos nombres de autores conocidos y apreciados, no quiere significar una crítica adversa de sus obras. Ni tampoco los autores mencionados en la siguiente nómina han de ser considerados como individualidades de importancia literaria menor a las de la anterior. Pero frente a la multiplicidad de obras y autores, la crítica, si no quiere degenerar en una aburrida enumeración de fechas, apellidos y títulos, ha de limitarse al análisis de unas pocas obras de carácter más o menos típico para la época, omitiendo lo que probablemente habrá de ser la manifestación aislada de temperamentos personales.

Así habría que agregar a la lista de autores pertenecientes al movimiento naturalista y que, en parte, o siguen produciendo o ocupando un lugar importante en la conciencia pública, las novelistas Gabriele Reuter (nació en 1859), Helene Boehlau (1859) y Clara Viebig (1860), los novelistas Felix Hollaender (1868), Hermann Hesse (1877), Rudolf Herzog (1869), Hermann Loens (1866-1914), y Carl Hauptmann, hermano de Gerhart Hauptmann (1858-1921). Entre los líricos de esta época, Arno Holz se ha destacado tanto por sus obras teóricas sobre estética militante, como por sus reiteradas innovaciones técnicas de poeta lírico (nacido en 1862). Cäsar Flaischlen (1864-1920) pertenece al grupo de líricos que, inmediatamente después de la llegada del naturalismo, buscaron nuevas expresiones para la sensibilidad individualista, así como lo hizo y lo sigue haciendo Friedrich Lienhard (1865). En el drama naturalista que, pertenece a esta época, Hermann Sundermann (1857-1928) ha adquirido fama mundial por sus obras brillantes, compuestas, ante todo, con una técnica muy acertada. Otros dramaturgos de carácter naturalista son Max Dreyer (1862), Otto Erich Hartleben (1864-1905), Max Halbe (1865) y, hasta cierto punto, Carl Schoenherr (1869).

En los albores de la reacción individualista contra el naturalismo se dis-

Digitized by Google

tinguieron Hermann Bahr (1863) y Peter Altenberg (1859-1919), autor de ensayos delicadísimos. Entre los miembros del grupo encabezado por Stefan George, y los que simpatizaron con él, han adquirido reputaciones sólidas Hugo von Hoffmannsthal (1874) y Max Dauthendey (1867-1918). Además, merecen una mención especial los poetas líricos Paul Scheerbart (1863-1915), Christian Morgenstern (1871-1914), Boerries barón von Muenchhausen (1874), Ferdinand Avenarius (1856-1926) y Ernst Lissauer (1882). Al renaciente espiritualismo moderno pertenecen los novelistas conde Eduard Keyserling (1855-1918), Gustav Frenssen (1863), Hermann Stehr (1864), Ricarda Huch (1864), Jakob Wassermann (1873) y entre los dramaturgos de este grupo hay que mencionar a Arthur Schnitzler (1862), Eduard Stucken (1865), Ernst Hardt (1876), Karl Gustav Vollmoeller (1876), Herbert Eulenberg (1876), Wilhelm Schmidtbonn (1876), Wilhelm von Scholz (1874), Paul Ernst (1866) y Richard Beer-Hofmann (1866).

Tampoco los afiliados al « expresionismo » actual han sido mencionados todos. Falta, por ejemplo, Franz Werfel (1890), destacada personalidad literaria y lírico distinguido que, en los últimos años, ha obtenido, con sus obras dramáticas y sus novelas, el gran éxito popular. Faltan el dramaturgo Anton Wildgans (1881), los novelistas Max Brod (1884), Kasimir Edschmid (1890), el notable dramaturgo y novelista Hans Johst (1890), el autor del vigoroso drama *Die Seeschlacht (La batalla naval*, 1918), Reinhard Goering, y muchos otros. Faltan especialmente los dramaturgos Karl Sternheim (1878) y Georg Kaiser (1878) que, con sus obras violentamente satíricas, han tenido un éxito permanente en la escena alemana. Sternheim, con una voluptuosidad casi lujuriosa, reproduce cuadros de la vida vulgar en los cuales la « gente de medio pelo » se exhibe, con sus gesticulaciones toscas, sus remedos grotescos de « la nueva sensibilidad » y la cobardía de su mercantilismo. Así, el centro de su ya célebre comedia *Bürger Schippel (El burgués Schippel*, 1912), lo forma un duelo por el cual el proletario Schippel ha de subir a la clase burguesa, y en el cual obtiene un inesperado éxito, porque su adversario tiene aún más miedo que él. Georg Kaiser, en *Von Morgen bis Mitternacht (Desde la mañana hasta medianoche*, 1916), describe la tragedia vulgar de un cajero que defrauda dinero, lo despilfarra en pocas horas de expansión febril y que, por la noche del mismo día, confiesa su crimen en una reunión del ejército de salvación. Son escenas crudas que se suceden con la rapidez abrupta de las secciones de un drama cinematográfico y con una inspiración angustiosamente agitada.

Pero esta enumeración esquemática, en la cual faltan los más jóvenes autores, no puede dar una idea, ni de las diferentes individualidades mencionadas en ella, ni de la extensión que actualmente tiene la producción literaria en Alemania. Tampoco puede demostrar la diversidad heterogénea de temperamentos, de ideologías y sensibilidades que, actualmente, se manifiestan en esta literatura la que reproduce la multiplicidad de impulsos y

Digitized by Google

aspiraciones contradictorios que remueven, en forma inquietante, la conciencia pública alemana sin que, hasta la fecha, haya sido posible reunir todas estas tendencias fraccionadas en el dinamismo armonioso de un esfuerzo común, y sin que una individualidad dominante se haya impuesto al antagonismo de una polémica universal.

Digitized by Google

EPILOGO

LA ACTUALIDAD

El carácter de la literatura alemana y su evolución a través de los siglos. — Los problemas de la vida contemporánea y el movimiento de 1890. — El problema de la forma estética. — El historismo y la unidad de estilo. — Naturalismo, simbolismo, impresionismo, expresionismo y « nueva objetividad ». — La tradición en la época moderna. — La situación económica. — El neologismo. — Goethe. — El examen sociológico de nuestra época. — La máquina y el crédito. — Las migraciones interiores e intercontinentales. — El advenimiento del nuevo mundo en la civilización europea. — El significado ético de América. — El derecho y la humanidad.

Desde sus orígenes hasta el día de hoy la literatura alemana ha tenido el carácter de *anales y documentos públicos* de la estirpe. Así lo describió el célebre historiador romano Cornelio Tácito en su libro *De origene, situ, moribus ac populis Germaniae*, escrito hacia el año 100 p. C., en el cual ha retratado la vida de la raza primitiva alemana bajo sus aspectos geográficos, económicos, institucionales y espirituales. En esa época lejana, pagana y, en cierto sentido, prehistórica, el folklore anónimo había relatado, o el anecdotario mitológico de los dioses paganos y las fórmulas sagradas de las oraciones hechiceras, o las incidencias trágicas que surgieron en el transcurso de las rudas guerras antiguas, especialmente de la lucha secular de los alemanes contra la invasión de la raza asiática de los hunos. En la primera época de florecimiento literario, cuando nació una literatura alemana en el significado moderno de la palabra, hacia el año 800, los primeros poetas individuales, tales como el fraile Otfried de Weissenburg o el desconocido autor de la epopeya *Heliand*, se inspiraron en el mismo concepto de actualidad pública, a la vez religioso e histórico. Cantaron la gesta del Salvador y fueron los instrumentos más eficaces de la conversión de su raza a la religión cristiana. Poco tiempo después, otros frailes, eruditos y sabios, crearon una literatura científica en prosa alemana, basada en las tradiciones de la antigüedad grecorromana. El centro más poderoso de esas actividades civilizadoras había sido el venerable convento de Sankt Gallen, fundado en 613 por el fraile Gallus, de origen, irlandés y afiliado a la orden de los benedictinos por el abad Otmar que ha sido de 720 a 759 el jefe es-

Digitized by Google

piritual e intelectual de esa escuela académica de altos estudios clásicos y teológicos.

Cuando la dirección espiritual y política de la nación pasó de las manos de la iglesia a las de la naciente nobleza feudal, es decir, cuando nació una nueva civilización europea de la fusión de los elementos cristianos y autóctonos, la literatura alemana, de nuevo, se hizo intérprete de los problemas entonces actuales, que se referían al credo religioso y a las aspiraciones políticas o temporales, de carácter laico. Wolfram von Eschenbach, en su *Parsifal*, cantó las sublimidades de la eucaristía ; Gottfried von Strassburg glorificó las trágicas dulzuras de la desenfrenada sensualidad en su *Tristán e Isolda;* Walter von der Vogelweide dedicó los ritmos agresivos de su poesía lírica a la lucha política de sus días y a la fama de los protagonistas que se destacaron en el movimiento laico ; y los recopiladores anónimos de la *Canción de los Nibelungos* relataron la gesta legendaria, en parte mitológica, de la estirpe.

Con el advenimiento de la vida municipal del renacimiento, la literatura alemana se volvió urbana. Después de haber transmigrado de los antiguos claustros monacales a los castillos y otros centros de la vida cortesana caballeresca, se estableció ahora en el recinto fortificado de los municipios, donde se transformó en el instrumento artístico de las propagandas enconadas de los « comuneros », de carácter político, económico y, en grado aun mayor, religioso. Y aun en el ocaso de una época caótica, cuando las fuerzas de los bandos antagonistas estaban al punto de agotarse, la literatura alemana, en la inmortal novela *El aventurero Simplicísimo*, expuso, de un modo enciclopédico, toda la esencia de esa lucha mortífera.

La « revolución literaria » de 1770 no era sino la reafirmación de los conceptos tradicionales alemanes sobre la misión de la literatura. El cenáculo que, en este año, se había reunido en la Universidad de Estrasburgo, reivindicó los fueros, entonces olvidados, de las letras como factor dinámico en la evolución del pueblo. Goethe y los amigos de sus años estudiantiles volvieron a exponer « ideas sobre religión » y « la gesta del pueblo, personificado en los mitos biográficos de sus prohombres ». La tragedia *Goetz von Berlichingen*, el himno a *La naturaleza*, la tragedia *Fausto* y, en fin, todas las obras de Goethe, dan fe de este nuevo concepto de la literatura que, en el fondo, no era sino la renovación de una idea tradicional, según la cual las letras habían de cumplir con funciones de vanguardia y actualidad públicas.

Del movimiento inaugurado por Goethe, nació la literatura alemana moderna que ha sido el objeto del estudio presente. En su primera fase, materializada en la actuación literaria del decenio que mide entre los años 1790 y 1800, surgieron las dos inmensas personalidades dominantes de Hoelderlin y Novalis. Cada uno de ellos era la personificación poéticofilosófica de una de las dos tendencias que ya Tácito había observado en la poesía alemana. Hoelderlin relató « la gesta del pueblo, personificado en los mitos

Digitized by Google

biográficos de sus prohombres », exponiendo en la primera jornada de su vida una nueva filosofía de la historia y dedicándose, en la segunda jornada, al « culto de los héroes ». Novalis, pensador cristiano y poeta místico, expuso, a su vez, « sus ideas sobre religión ». Y de este modo, las dos grandes corrientes espirituales de la época moderna, la « laica » y la « clerical », habían sido reintroducidas, en forma brillantísima, en la evolución contemporánea y habían reconquistado a la literatura alemana la alta calidad de « anales y documentos públicos ».

La nueva tradición o la renovada antigua tradición siguió evolucionando hasta que, a mediados del siglo XIX, había llegado a un florecimiento tropical y que había producido una infinidad de ideas y credos contradictorios. La situación espiritual e institucional, por el exceso de las fuerzas creadoras, se había vuelto caótica. La estirpe se halló colocada frente a una alternativa fatal : del choque de esas convicciones irreconciliables había de nacer otra guerra civil general, o era necesario sintetizar los elementos heterogéneos, prescindir de los ciegos impulsos y de las doctrinas intransigentes, proceder según el método ecléctico a la fusión de las fuerzas dinámicas, por contradictorias que fuesen, y hacer una obra constructiva que se impusiera a la comunidad por su propia vitalidad de creación artística perfecta. A la primera de las dos posibilidades correspondió la revolución alemana de 1848 que fracasó. La segunda posibilidad ha sido materializada por los grandes ingenios creadores y constructivos que, en los dominios de la política, de las letras, de la música y de la ciencia, edificaron las formidables y gloriosas estructuras que, como la poesía de Heine o el drama musical de Wagner, pronto adquirieron fama mundial.

A los inmensos esfuerzos de la generación alemana que, hasta hacia 1870 ó 1880, había trazado el rumbo a la evolución espiritual e institucional de la estirpe, siguió un período de cansancio, de estancamiento y de complacido bienestar, tal como siempre y en todas partes del mundo ha sido la consecuencia de una situación análoga. En la vida literaria alemana predominaron entonces las formas huecas y petrificadas, seudoclásicas o seudorománticas y folletinescas, de una producción industrializada, insubstancial y sin alma. Entre tanto surgieron nuevos problemas de índole práctica y espiritual. De los progresos gigantescos, hechos por las ciencias naturales, nacieron nuevos conceptos fisiológicos sobre la vida humana, y la doctrina de un materialismo que, a pesar de sus pretensiones de ciencia exacta, era, en el fondo, una solución ingenuamente metafísica de los eternos problemas de la filosofía. En la vida económica e institucional, la formación de las grandes urbes y de las industrias modernas produjo problemas inesperados que se concretaron en el movimiento obrero, la doctrina de los « socialistas de cátedra » y el llamado materialismo histórico de Karl Marx. La juventud, deseosa de hallar una misión para sus impulsos desbordantes, quiso dar expresión literaria a estos problemas. Pero, tropezando con el predominio de una literatura oficial sin flexibilidad ni dinamismo algunos,

Digitized by Google

tuvo que iniciar sus actuaciones en una nueva « revolución literaria » que, en cierto sentido, era una repetición del movimiento de 1770. Sin embargo, existe una diferencia fundamental entre los dos movimientos de 1770 y de 1890. El de 1770 aspirba a una renovación absoluta y general de todas las formas de la vida. Creó nuevos valores sentimentales, económicos, filosóficos, institucionales y, literarios. Reincorporó la literatura alemana a su tradición milenaria. Inauguró una nueva era en la vida de la humanidad y expuso los problemas fundamentales de esta misma era. El movimiento de 1890 ni coincidió con el advenimiento de una nueva era ni creó nuevos conceptos de la vida. Quiso restablecer el contacto, momentáneamente perdido, entre las letras y la realidad, y hallar la expresión literaria para los problemas de actualidad que habían sido una consecuencia posterior de la nueva era, inaugurada ya en la segunda mitad del siglo anterior. El movimiento de 1890 no creó los conceptos fisiológicos o sociológicos del determinismo moderno. Sólo quiso expresarlos en forma literaria y dar vida concreta a las doctrinas del « materialismo », o filosófico y metafísico, o histórico y sociológico. De este modo, el movimiento de 1890, desde un principio, se especializó y creó el problema de la forma literaria. El movimiento de 1770 había sido universalista y el movimiento de 1890 era naturalista.

El problema de la forma literaria o del estilo artístico, planteado por el movimiento de 1890 y resuelto de un modo efímero por la doctrina estética del naturalismo, procedió del inevitable antagonismo entre las vestustas formulas de una literatura petrificada, industrializada, y la evolución que no admite valores inmutables, permanentes. Además, sus promotores se apoyaron en la idea del historismo moderno según el cual no existe un canon supremo y eterno en el dominio de las artes y letras. Para los siglos XVII y XVIII, el arte y las letras « clásicas », es decir, la civilización romana que era una imitación o un « renacimiento » de la civilización griega, presentaba los modelos del más alto ideal estético humano. Todas las obras de arte, según esa doctrina, habían de ser juzgadas según el criterio « clasicista », como imitaciones, o perfectas, o imperfectas, del ideal antiguo, o, por fin, como aberraciones « góticas », bárbaras, del gusto. La doctrina de la evolución, expuesta en la literatura alemana por Lessing y Herder, substituyó el absolutismo doctrinario del siglo XVII por la doctrina de la relatividad histórica. Comprendió la historia del género humano como una sucesión de civilizaciones de las cuales cada una poseía un derecho autónomo a la vida. Creó de este modo el concepto moderno de la historia y, en la historia del arte y las letras, los estudios sobre las literaturas nacionales de las razas antiguas y modernas. En el lugar de las discusiones sobre « ars poetica » o « l'art poétique », colocó las investigaciones de la « estilografía » que, en nuestros días, han llegado a abarcar los problemas del arte prehistórico. Anuló los decretos de la estética clasicista e impuso a los artistas la obligación de buscar y hallar ellos mismos el estilo que correspondiese,

Digitized by Google

a la vez, a su individualidad y a su época. De la doctrina de la evolución y del historismo nació el problema actual de la forma y el esfuerzo consciente hacia la creación de un estilo, igualmente perfecto y característico como los estilos egipcio, asirio, griego, romano, bizantino, románico, gótico, renacentista, barroco, rococó, neoclásico, romántico, neorrenacentista, etc. Y la primera fase de esta labor, tendiente a la creación de un « estilo » había sido, en las letras alemanas, el movimiente naturalista de 1890.

Cada forma determinada de arte, cada « estilo », ha de tomar en cuenta tres factores esenciales. Una obra de arte, sea su carácter lo que fuere, es, en primer lugar, una manifestación de su autor, dirigida, en segundo lugar, a otras personas, al público, y dotada, en tercer lugar, de un significado. Es una comunicación, hecha por una persona a otra sobre un objeto. Para que esta manifestación tenga el carácter de una obra artística, ha de ser, según el concepto moderno, además, interesante, novedosa, original y capaz de producir en el alma del público vibraciones de espiritualidad activas. De estas últimas características depende el valor artístico de la obra. De los tres factores, mencionados con anterioridad, y de la importancia relativa que se concede a cada uno de ellos, depende el « estilo » de la obra. Y entre estos tres factores, los más importantes son el autor o el sujeto de la comunicación y su significado u objeto. El tercer factor, el público al cual el autor dirige su comunicación, sólo interviene en cuanto la comunicación ha de ser comprensible. Ha de adaptarse al público, pero puede contar con el hecho de que la comprensión por parte del público depende esencialmente de su educación o preparación.

En el naturalismo, el « estilo » queda subordinado por completo al significado de esta comunicación, es decir, al objeto, al tema de la obra, que es « la Naturaleza ». El naturalismo se basa en la idea de que existe « la Naturaleza », es decir, un conjunto independiente, autónomo, permanente, de objetos, y que el hombre, sólo tiene que observar, descubrir, comprender, reproducir en su mente esta realidad de los objetos. Conocer el universo significa, según esta doctrina, estar imbuido de la realidad autónoma de los objetos y reproducir en forma exacta, completa, idéntica, esta « naturaleza », perfectamente accesible a la comprensión humana. Una obra de arte, según la doctrina naturalista, es tanto más perfecta cuanto más se asemeja a la realidad y a la naturaleza. Los efectos artísticos que producirá, serán tanto más intensos cuanto más reproduce « la verdad ».

Los doctrinarios del naturalismo, como por ejemplo Arno Holz, han hecho esfuerzos sobrehumanos para crear obras de esta índole. Han escrito, por ejemplo, novelas y dramas que sólo eran la reproducción « exacta » de un « sector de la naturaleza », que no tenían ni principio ni fin, sino que empezaban y terminaban de un modo abrupto, inmotivado. Hasta cierto punto, podría decirse que su ideal hubiera sido una reproducción fonográfica y cinematográfica de « la naturaleza ». Sin embargo, también las reproducciones mecánicas de la realidad sólo son posibles cuando el aparato del

Digitized by Google

operador ha sido « enfocado ». No son una reproducción de « la naturaleza », sino de ciertos rasgos de la naturaleza, considerados como esenciales bajo un punto de vista determinado. La naturaleza sólo se reproduce en cuanto puede ser el objeto de una comunicación interesante, hecha por un individuo, el artista, a otro, el público. La doctrina del naturalismo resulta, de este modo, por lo menos, incompleta.

Los afiliados al movimiento de 1770 y hasta sus precursores, ya se habían ocupado del problema planteado por la doctrina del naturalismo o « la imitación de la naturaleza ». Lessing ha dicho, en el capítulo septuagésimo de su *Dramaturgia de Hamburgo*, lo siguiente : « En la naturaleza, todo está coordinado con todo ; todos los elementos de la naturaleza se hallan enmarañados, viven en un intercambio perpetuo, se metamorfosean los unos en los demás. La infinita multiplicidad de este espectáculo puede ser comprensible únicamente para un espíritu infinito. Los espíritus finitos sólo podrían participar en los goces de este espíritu infinito en cuanto son capaces de dar a la naturaleza límites de los cuales ella, en la realidad, carece, en cuanto son capaces de discriminar, seleccionar y concentrar su atención en forma arbitraria. Hacemos uso de esta facultad en cada momento de nuestra vida ; sin ella, la vida no existiría para nosotros ; debido al exceso de las emociones demasiado heterogéneas, no sentiríamos emoción alguna ; seríamos ininterrumpidamente la presa de impresiones momentáneas ; soñaríamos sin saber con qué soñamos. El arte tiene la misión de dispensarnos de esa obra de discriminación en el reino de lo estético para hacer más fácil para nosotros la concentración de nuestra atención. El arte selecciona todo cuanto, en la contemplación de la naturaleza, seleccionamos o quisiéramos seleccionar de la totalidad de un objeto o de un conjunto de varios objetos, o coexistentes o sucesivos ; y el arte nos presenta este objeto o este conjunto de objetos en una forma tan clara y tan determinada como lo permite la finalidad del arte, es decir, la emoción que quiere provocar en nuestra alma. Cuando presenciamos un incidente importante y emocionante, y cuando este proceso se halla cruzado por una nimiedad cualquiera, nosotros tenemos el deseo de eliminar esa desviación inoportuna de nuestra atención. Prescindimos de esa nimiedad, y, forzosamente, no ha de provocar agrado si, en el arte, volvemos a encontrar lo que, en la realidad, quisiéramos eliminar. »

El naturalismo, también en 1890, pronto tuvo que darse cuenta de estos defectos inherentes a su doctrina. Comprendió dentro de pocos años o, quizá, pocos meses, que la reproducción integral de la naturaleza ni es posible ni puede ser el objeto del arte. Comprendió que, aun en las obras más celebradas de carácter naturalista, como en el drama *Vor Sonnenaufgang* de Gerhart Hauptmann, la naturaleza había sido reproducida sólo según el método de una discriminación sistemática y que este método había obedecido a preocupaciones de carácter ideológico, propagandístico. El drama había sido interesante porque era una exposición de conceptos eugenísticos

Digitized by Google

y económicos, presentada en la forma de una minuciosa descripción de los hechos y las situaciones reales correspondientes. Y de esta comprensión nació la forma o el estilo literario que expone hechos y caracteres típicos, de significado simbólico.

El arte dramático de Frank Wedekind se basa en esta nueva estética, pero sigue observando las tendencias sociológicas, propagandísticas, « utilitarias », del movimiento naturalista. Es una manifestación del autor, dirigida a un público al cual quiere convencer, y es una reproducción de la naturaleza en cuanto recoge los hechos característicos de la realidad y en cuanto reproduce sus rasgos más elocuentes y demostrativos.

Es un arte que pretende ser una reproducción de la misma esencia de la naturaleza y provocar en el público emociones políticas, propias de una comprensión crítica de la realidad. Es un arte que, para reformar la realidad de los fenómenos políticos y económicos contemporáneos, quiere exponer, a la vez, estos mismos fenómenos y su significado dañino. Es una manifestación del autor, dirigida al gran público, que trata de la realidad actual. Queda subordinada al carácter del objeto del cual el autor quisiera hablar a su público, y, de este modo, a la realidad, comprendida bajo sus aspectos dinámicos y típicos.

Las poesías de Richard Dehmel, hasta cierto punto, obedecen a la misma doctrina, pero la ensanchan, extendiendo la idea de la realidad e introduciendo en ella conceptos cosmológicos. En sus poemas de amor, Dehmel comprende las emociones individuales como fragmentos ínfimos de las infinitas vibraciones que constituyen el universo. Las emociones que menciona, son individuales y reales. Pero el valor típico, simbólico, que les atribuye, no es de índole sociológica sino panteística. Dehmel queda fiel a la doctrina naturalista en cuanto no habla de mundos ilusorios, sino que describe la naturaleza. Aunque de temperamento distinto, acompaña a Frank Wedekind en la interpretación de la naturaleza como un conjunto de fenómenos típicos, de significado simbólico. Las manifestaciones artísticas que dirige a su público, aun quedan subordinadas al concepto de una realidad autónoma de la naturaleza. Pero no comprende la interpretación de la naturaleza como la reproducción mecánica, cinematográfica o fonográfica, de sus elementos, sino averigua el significado ideológico de los elementos característicos, para interpretar la naturaleza como símbolo de verdades ideológicas, tanto sociológicas o políticas como cosmológicas o universales. Sin embargo, su arte se subordina a las realidades tangibles de la naturaleza y la vida actual.

Gerhart Hauptmann había sido estudiante de ciencias naturales en la Universidad de Jena donde se había imbuído de la doctrina « materialista » del celebérrimo zoólogo Ernst Haeckel (1834-1919). Además, se había preparado para una carrera de escultor, antes de descubrir su verdadera vocación de poeta y dramaturgo. Estos detalles, por casuales que parezcan, son significativos en cuanto demuestran la íntima vinculación que, en la actualidad,

Digitized by Google

existe entre todas las ramas de la ciencia y todos los géneros de la creación artística. Son un ejemplo característico de la estrecha cooperación y las íntimas relaciones doctrinarias que vinculaban, en general, a los autores y los pintores de la época del naturalismo. A la novela y al drama naturalistas de entonces correspondió un arte igualmente naturalista de pintores y escultores doctrinarios. En Alemania, los pintores Max Liebermann, Fritz von Uhde, Max Slevogt, Lovis Corinth, Kaethe Kollwitz y otros, durante esa época, representaron las tendencias estéticas del naturalismo, buscando, además, el tema de sus cuadros preferentemente en los ambientes obreros. Igual como los dramaturgos naturalistas sufrieron la influencia de Emilio Zola, esos artistas mantuvieron vinculaciones estrechas con Jean François Millet, la escuela de Barbizon, el escultor Constantin Meunier y otros.

La estrecha unión espiritual entre autores y artistas contribuyó al nacimiento del « impresionismo », que obtuvo aceptación general en el primer decenio del siglo corriente y que ha tenido una influencia relativamente menor en la evolución literaria contemporánea. Esa nueva doctrina, hasta cierto punto, nació junto con las teorías científicas de la psicología fisiológica que, en aquel entonces, desalojó la filosofía ingenuamente metafísica de los pensadores materialistas como Ernst Haeckel o Jakob Moleschott. Según la psicología fisiológica, nuestro conocimiento de « la naturaleza » no puede ser considerado como una reproducción exacta o integral de objetos autónomos. Es, más bien, un hecho puramente psíquico, producido por nuestros órganos sensorios los cuales, a su vez, responden a causas físicas, procedentes de los objetos exteriores. De estas causas físicas, transformadas en fenómenos fisiológicos según la estructura de nuestros órganos sensorios, nacen, por fin, los fenómenos psíquicos. Esa doctrina, a pesar de su íntima vinculación con las ciencias naturales, es incompatible tanto con el materialismo filosófico de Haeckel como con la estética naturalista. Según ella, el artista, es decir, el autor literario o el pintor, no podía aspirar a una imitación o reproducción exacta de « la naturaleza ». Sólo podía aspirar a la producción de fenómenos físicos que produjesen en los órganos sensorios los mismos efectos psíquicos como las causas físicas, provenientes de « la naturaleza ». De este modo, la creación de la obra artística quedó subordinada a « la naturaleza » y siguió siendo una exposición del autor sobre la realidad y sobre los objetos autónomos, verdaderos, de la naturaleza. Sin embargo, tuvo que resignarse en cuanto al carácter de sus creaciones que ya no eran más idénticas a « la naturaleza ». La misma naturaleza no era más considerada como un original del cual nuestros conceptos fueren copias exactas. El arte tuvo que contentarse con una misión nueva que era la de provocar vibraciones, primero fisiológicas, y después, psicológicas, que diesen el mismo resultado final como lo harían las impresiones físicas de « la naturaleza » cuando entran en contacto con nuestros órganos sensorios. El arte, de este modo, sólo se podía comparar con « la naturaleza » porque, por métodos diferentes, provoca las mismas impresiones psico-

Digitized by Google

lógicas como las que fuesen causadas por los verdaderos objetos de « la naturaleza ». La pintura, la literatura, todas las manifestaciones del arte, según la doctrina del impresionismo, no copian la naturaleza, sino que crean la ilusión de la naturaleza.

En la literatura alemana contemporánea, la doctrina impresionista ha sido de influencia sumamente pasajera y poco eficaz. El poeta lírico Detlev von Liliencron ha sido clasificado, en general, como « impresionista », y algunos críticos literarios han considerado a Richard Dehmel, Rainer María Rilke, Hoffmannsthal y hasta a Gerhart Hauptmann como « impresionistas ». Sin embargo, la misma doctrina del impresionismo, en el fondo, se refiere sólo a los resultados, obtenidos por la psicología fisiológica en sus investigaciones sobre las vinculaciones existentes entre los objetos exteriores, los órganos sensorios del hombre y los fenómenos psicológicos, de modo que el impresionismo hubo de ser esencialmente una fase en la evolución de la pintura contemporánea. Entre los pintores alemanes, casi todos los que fueron mencionados como afiliados al naturalismo se adhirieron lógicamente al impresionismo. Más tarde, las formas y doctrinas del « cubismo » y del « futurismo » nacieron de las impresionistas para confundirse con el movimiento « expresionista » moderno.

Por cierto, las reflexiones teóricas que forman la base de todas estas doctrinas, sólo poseen una importancia relativa en la historia de las artes y las letras. No valen sino por las obras que, eventualmente, se han inspirado en ellas. Sin embargo, esa evolución doctrinaria, por futil que parezca, no carece de importancia. El naturalismo, por ejemplo, si ha producido pocas obras de mérito y si no ha sido sino un episodio en la evolución contemporánea, ha dejado profundísimas huellas en ella. Debido al movimiento naturalista, la literatura ha recuperado, en la vida contemporánea alemana, la autonomía y dignidad que le habían sido conferidas por la evolución anterior, y que habían sido perdidas por culpa del convencionalismo rutinario y folletinesco, entonces reinante. Ha salvado el obstáculo peligroso con el cual cada evolución intelectual ha de tropezar en forma crónica y que es la petrificación de los valores espirituales como consecuencia del éxito obtenido por las generaciones anteriores. En tales circunstancias las doctrinas científicas y las formas del arte asumen el carácter hierático de un dogma inviolable, rígido y anticuado. Nacidas del libre juego de las fuerzas dinámicas, las doctrinas, entonces, vuelven a ser el peso muerto con el cual el pasado ahoga la evolución futura. Se transforman en instrumentos de opresión espiritual, y pierden por completo el contacto con las realidades de la vida. Esa había sido la situación cuando, en decenios anteriores, Georg Buechner y Otto Ludwig, para devolver la literatura a la actualidad, habían tratado de rescatarla de las rutinas mecanizadas y del comercialismo literario, haciendo uso de la misma doctrina verista o naturalista. Y como esa literatura rutinaria y mercenaria no consistía sino en la aplicación mecánica de algunas recetas de la forma exterior, el naturalismo, en ambos

Digitized by Google

casos, hubo de plantear el gran problema de la literatura bajo sus aspectos de la técnica. Además, entre todas las formas del estilo artístico, el naturalismo es particularmente apropiado para una tarea de rectificación. Demuestra la irrealidad ficticia de las fórmulas literarias que se han vuelto convencionales, exponiendo « la naturaleza » o sea los verdaderos hechos y las verdaderas situaciones de su época. Enriquece el repertorio literario por una observación minuciosa de la realidad y por una descripción esmerada de nuevos caracteres y situaciones. Y, por fin, después de haber cumplido con su misión, provoca nuevas discusiones originales sobre los problemas de la forma, la técnica y el estilo, los cuales, por la crítica negativa del naturalismo, de pautas estériles, han sido transformados en objetos de investigación y búsqueda.

De este modo, el naturalismo de 1890 había eliminado la literatura artificiosa de la época, había restablecido el contacto entre la vida y las letras y, por su misma unilateralidad, había provocado los ensanchamientos sucesivos de la visión artística, representados por las doctrinas del simbolismo, del impresionismo, y, en último lugar, del expresionismo. La doctrina del expresionismo ha sido expuesta en forma magistral por Theodor Daeubler en el párrafo de su autobiografía, reproducido en el capítulo correspondiente. Es, según esa definición, una prolongación de las emociones individuales del autor hacia afuera de su Yo, por la cual crea puntos de apoyo ilusorios, en forma de una perspectiva individual, que le sirven para restablecer su equilibrio. Es una doctrina que nació junto con las nuevas teorías individualistas de la filosofía contemporánea que rechazaron tanto la metafísica psicofisiológica, es decir, el paralelismo psicofísico, como el materialismo ingenuo de la generación anterior. Y si las doctrinas filosóficas han evolucionado, durante los últimos decenios, en una forma idéntica al desarrollo de las doctrinas y formas literarias, este hecho no es el producto de una casualidad, sino proviene de que ambas formas de la vida espiritual, la literatura y la filosofía, sólo son partes integrales del mismo proceso de evolución por el cual pasa nuestra civilización contemporánea. En la filosofía moderna, también, la evolución iniciada a fines del siglo XVIII, había concluído la primera fase de evolución moderna, dándole una expresión, al parecer definitiva, pero en realidad efímera. Tal ha sido, por ejemplo, la posición histórica de Hegel y de Schopenhauer que, bajo este aspecto, posee el mismo carácter como la de Heine y de Wagner. Y en ambos casos, fué necesario rechazar las formas espirituales, derivadas de estas inmensas obras, para poder volver a la antigua tradición y para reivindicar los fueros de la verdadera evolución. En la filosofía moderna, el materialismo ha cumplido con esta misión, y en las letras, el naturalismo ha prestado los mismos servicios. Tanto en la filosofía como en las letras, las ingenuas doctrinas materialista y naturalista han tenido una actuación puramente episódica, pero han provocado un nuevo florecimiento de la vida espiritual, reintegrada en sus verdaderos fueros. Al materialismo siguieron la psicología

Digitized by Google

fisiológica, Nietzsche y la filosofía actual; al naturalismo siguieron las grandes personalidades literarias de Rainer María Rilke y Stefan George. Y como en la filosofía actual todos los problemas de la época anterior han resurgido con fuerzas renovadas, así los dos poetas mencionados han reanudado la espléndida tradición inaugurada por Hoelderlin y Novalis y expresada en el ya mencionado párrafo de la obra de Tácito, como el tema típico de la poesía alemana: « sus ideas sobre religión y la gesta del pueblo, personificado en los mitos biográficos de sus prohombres. »

La desconcertante y vertiginosa sucesión de las teorías sobre la forma en las letras y las artes no había obedecido a caprichos arbitrarios ni tampoco a impulsos autónomos. Había sido sólo una entre las numerosas consecuencias, provenientes de la evolución general europea. Al mismo paso como esta evolución cambiaba de orientación general, surgía cada vez el concepto de una nueva forma literaria. La evolución general andaba oscilando, en busca de una orientación definitiva y homogénea; y del mismo modo, las letras y las artes andaban en busca de un estilo que expresara el alma de la época en forma artística y literaria.

El problema del estilo, planteado por estas « escuelas », y tan importante según el concepto actual, se refiere, en primer lugar, a la forma exterior de las obras artísticas. El estilo no es sino una homogeneidad de expresiones y formas que predomina en los diversos elementos de un conjunto y que los coordina de tal modo que forman una unidad. Un libro de poesías o un cuadro o una obra de arquitectura poseen « estilo » si sus partes no son autónomas, sino que sirven todas para crear el ritmo disciplinado de una unidad artística. Del mismo modo, la obra total de un artista, compuesta de numerosas producciones, posee « estilo » si la manifestación exterior de sus intenciones espirituales obedece, en cada una de sus partes, a la misma modalidad. Y, por fin, una época posee un « estilo » propio en cuanto la totalidad de las obras, producidas en su transcurso, revela, en su forma exterior, una perceptible homogeneidad de expresión artística.

Ese concepto del estilo ha nacido del historismo moderno. El conocimiento de las épocas anteriores ha producido la comprensión de que cada una de ellas se ha manifestado en forma diferente, pero que, dentro de cada período determinado, reina una absoluta unidad de formas y expresiones. Basándose en el concepto del relativismo histórico, hay que conceder a cada una de esas épocas su autonomía y el derecho de existir según las normas y leyes que ella misma se dió. Y aplicando ese concepto a la época actual, se llega al postulado de un estilo actual. Puesto que las épocas anteriores no existen histórica y espiritualmente sino en cuanto han sido capaces de producir una modalidad homogénea de expresión artística, es decir, un estilo propio, se impone a nuestra época el deber de sentar plaza en la inmensa y multiforme evolución del género humano, creando, ella también, una forma individual para exteriorizar sus aspiraciones de un modo homo-

Digitized by Google

géneo. Si existen los estilos griego, romano, bizantino, romántico, gótico, etc., nuestra época ha de afirmar su individualidad y su derecho a la existencia por la creación de un estilo.

Pero el historismo moderno, también, nos enseña que las diferentes épocas han poseído sus « estilos » individuales porque poseían, cada una, una individualidad propia. Si el estilo no significa sino la homogeneidad, existente entre todas las partes de la exteriorización de conceptos espirituales, es evidente que este « estilo », esa homogeneidad de expresión, sólo puede existir como resultado de una unidad espiritual, de la homogeneidad de inspiraciones que busca y halla su expresión en la forma exterior de las obras artísticas. Durante la primera parte de la edad media, por ejemplo, la vida europea obedecía exclusivamente a los conceptos religiosos del cristianismo, administrados por la Iglesia. Según la doctrina de esa época, el poder temporal estaba subordinado al espiritual, y los clérigos, con este motivo, gobernaban la conciencia de los jefes de estado tanto como sus cancillerías. A esa ideología y organización políticosocial correspondían tanto la filosofía escolástica como la poesía religiosa y como la arquitectura gótica. Existía una jerarquía de conceptos a la cual correspondía un « estilo ». Pero cuando, unos siglos más tarde, la civilización eclesiástica fué substituída por la municipal, la catedral gótica tuvo que ceder su lugar central al ayuntamiento, construído, durante los primeros tiempos, en un estilo gótico adaptado a las necesidades temporales de la administración municipal y, poco más tarde, según las formas del incipiente « estilo » renacimiento. Resulta, de este modo, que la creación de un estilo ha de ser tanto más fácil, ha de imponerse con una fuerza tanto mayor, cuanto mayor es la unidad espiritual, reinante en la época respectiva.

Examinando la época actual bajo este punto de vista, es inevitable notar su falta de unidad. La diferenciación de los conceptos ideológicos, de los institucionalismos regionales y de las tradiciones emocionales ha llegado, en nuestra época actual, a un grado tan alto, que reina en ella, no la homogeneidad espiritual, sino al contrario, la confusión. Durante los últimos cien años, el mundo civilizado ha recorrido, con rapidez vertiginosa, un número considerable de fases sucesivas entre las cuales cada una ha poseído un carácter indiscutiblemente individual. A esa serie de transformaciones ha correspondido una evolución igualmente rápida de las aspiraciones y las formas de expresión artísticas. Si la confusión de conceptos, reinante en nuestra época, ha producido, por ejemplo, reiterados cambios en la forma de gobierno, la forma de la expresión artística, el « estilo », ha sufrido transformaciones igualmente frecuentes y profundas. Durante el último siglo, la vida de las naciones civilizadas ha consistido en una lucha desesperada, sostenida por varios bandos de los cuales cada uno, en su hora oportuna, ha sabido conquistar el poder. E igualmente como el humanismo revolucionario, el romanticismo legitimista, el socialismo de inspiración históricofilosófica y el eclecticismo sintético han tenido, en la vida pública de

Digitized by Google

estas naciones, su período de triunfo o derrota, los conceptos ideológicos y las formas de estilo correspondientes han llegado, de un modo pasajero, a conquistarse el puesto que encabeza las jerarquías espirituales de la colectividad.

Sin embargo — y tal ha sido el resultado de las reflexiones más modernas sobre evolución y estilo — esta nuestra época, tan caótica y anárquica, posee un carácter individual, distinto, permanente. Por cierto, la faz exterior de nuestra vida ha cambiado, sin parar, durante el último siglo. Pero su esencia, sus fuerzas dinámicas, no han variado. Nuestra época debe su existencia a un cambio profundo de la organización económicosocial que, a su vez, ha sido producido por la transformación sufrida por la técnica. Lo que eran en la edad medieval y el renacimiento, primero las catedrales, después los castillos y palacios feudales y, finalmente, los ayuntamientos municipales, lo son, en la actualidad, los ferrocarriles con sus puentes y estaciones, las grandes fábricas, las tiendas y las casas de habitación, o suburbanas, u obreras. Si buscamos un estilo para nuestra época, lo hemos de hallar en la arquitectura a la cual han de ser subordinadas las otras formas del arte, por lo menos la escultura y la pintura; y esta arquitectura ha de dar una expresión artística al alma de la nueva organización social. En las formas de la catedral gótica, la exaltación del espíritu, ascendiente hacia los cielos, ha hallado su exteriorización adecuada, y en la arquitectura actual, el concepto de la utilidad « tectónica » ha de materializarse en forma igualmente adecuada. El arte contemporáneo, para llegar a la posesión de un estilo propio, ha de conformarse con las tendencias de la época, y ha de transformar en líneas artísticas las formas que nos imponen las necesidades de la técnica. No es admisible, por ejemplo, que una estación de ferrocarril adopte, en su fachada, las formas del estilo renacimiento o, como se ha hecho en algunos casos de barbarismo especial, las de un ayuntamiento gótico. Ha de dar proporciones y líneas estéticas a la distribución del espacio, resultante de las funciones técnicas de una estación de ferrocarril: puertas de acceso anchas, plataformas colocadas de tal modo que se pueda transitar fácilmente de la una a la otra; una inmensa bóveda que proteja a los viajeros contra la intemperie de la naturaleza, y un conjunto, basado en las posibilidades que brindan los recursos de la técnica actual, el hierro, el cemento armado, etc. Del mismo modo, los puentes del ferrocarril, los elevadores de granos, los muelles del puerto moderno, la calle transformada por los rieles del tranvía y el uso de automóviles, todo ese conjunto que forma el centro dinámico de nuestra época, ha de llegar a ser la fuerza central y dominadora del arte contemporáneo y el elemento constitutivo de su « estilo ». Lo mismo ocurre hasta con los muebles y el decorado interior de las casas, puesto que la habitación moderna, debido al nuevo género de vida de sus ocupantes, completamente separada de las oficinas y fábricas, sirve para fines nuevos. Como el trabajo, actualmente, se hace en otra forma que antes, el descanso ocupa un lugar

Digitized by Google

distinto. En fin, hay que reproducir en el arte, las nuevas formas de la vida; hay que traducir al lenguaje del arte las formas creadas por la técnica moderna; y hay que crear un arte « tectónico », inspirado en las nuevas formas de los objetos que nos rodean.

Tal es el credo que, en la hora actual, ha empezado a discutirse en Alemania y que ha sido llamado « la nueva objetividad ». Según este credo, la arquitectura moderna, representada por grandes artistas como Messel, Peter Behrens, Hugo Paul, Ludwig Hoffmann, Muthesius, H. van de Velde y otros, ha de ocupar el lugar central como expresión de la época actual y como base de su « estilo ». Ha de ser la materialización conscientemente artística de los elementos constitutivos de la actualidad, con las grandes líneas, casi « cubistas », de sus fábricas, sus elevadores y puentes, con las graciosas bóvedas de sus atrevidas construcciones de hierro, con sus muebles a la vez prácticos y finos, con sus casas particulares y, por fin, las grandes casas colectivas de alquiler.

La literatura contemporánea alemana había entrado en la época triunfal de un desarrollo magnífico cuando fué sorprendida y, en cierto sentido, destruída por la guerra mundial. Los poetas y autores alemanes, en esos momentos trágicos, tuvieron que interrumpir sus tareas habituales para presenciar, pocos años más tarde, el derrumbe completo de sus aspiraciones e ilusiones anteriores. Se habían acostumbrado a respirar una atmósfera de bienestar, de buena voluntad mutua y de comprensión internacional. Tuvieron que revisar todos los conceptos a los cuales habían prestado fe, y tuvieron que adaptarse a nuevas condiciones económicas, sociales, espirituales y políticas. Se vieron en la necesidad de empezar su vida otra vez cuando ya habían creído poseer ideologías y situaciones definitivas. Al lado de estas personalidades que, en realidad, han tenido que vivir dos vidas distintas, sucesivas, está hoy una juventud que, al principio de la guerra, sólo se iniciaba como adolescentes en la vida consciente de las letras, una generación que se ha formado durante largos años de miseria y dolor, en un ambiente bajo todos los aspectos anormal, una generación que nunca ha conocido la verdadera paz y el bienestar por experiencia propia, en fin, una generación que, en las horas reservadas a las alegrías de la vida y del amor, tuvo que iniciarse en la vida, o como soldados en la trinchera, o como mujeres hambrientas, privadas de esperanzas y satisfacciones. Los unos aun recuerdan la Europa alegre y confiada antes de 1914 como un paraíso perdido. Los otros sólo han visto la tragedia de la gran guerra, la miseria, el hambre, las angustias de la revolución, el caos de las batallas callejeras, la inflación, la pérdida de sus últimos ahorros y, por fin, el empobrecimiento irreparable. Y para ambas generaciones, la vida ha dejado de tener perspectivas halagüeñas.

Pero ya se asoma, en el horizonte de la vida pública alemana, una nueva, una tercera generación para la cual tanto los años de la paz anterior como

Digitized by Google

los de la guerra, de la revolución y de la primera postguerra pertenecen al pasado y son épocas ya históricas, sin actualidad directa. Esta generación aun no hace sentir su influencia en la vida activa alemana en la cual, por el momento, sólo forma parte del público. Pero, pronto entrará en acción cuando habrá terminado su período formativo. Por haber nacido y por haber sido educada en un ambiente completamente nuevo, dará pruebas de una mentalidad completamente nueva, probablemente insospechada, sorprendente, desconcertante. Huelga decir que nadie puede prever cómo actuarán, aun en un futuro cercano, estas tres generaciones distintas. Nadie puede saber qué será la vida alemana cuando hayan desaparecido las dos generaciones que han sido testigos de la guerra y la revolución. Para la generación que, entonces, dirigirá la vida alemana, los problemas que han poseído una influencia determinante para con los que actúan hoy, serán solamente fases históricas, liquidadas, pertenecientes al pasado. Esta nueva generación futura, probablemente, comprenderá la vida de un modo completamente distinto. Tropezará con dificultades que hoy se ignoran. El antagonismo que siempre ha de reinar entre las generaciones que se suceden en la dirección de la vida, quizá, asumirá una intensidad inusitada, puesto que, en el caso presente, todas las formas de la vida institucional y espiritual han sufrido una transformación excepcionalmente profunda. Y, entretanto, sólo es posible darse cuenta de los factores dinámicos que, según se puede ver hoy, imperan en la vida alemana, y que influyen o han de influir, sobre la evolución literaria venidera.

La actualidad alemana se halla en plena posesión de un inmenso caudal, de una riqueza espiritual infinitamente mayor que la que constituyó la herencia de las generaciones anteriores. Después del movimiento naturalista de 1890, los tesoros de la literatura alemana moderna han sido puestos al alcance de quien quiera ocuparse de ellos. Hasta esa época, una gran parte, quizá la parte esencial de las grandes obras alemanas en las cuales, como en un fundamento inquebrantable, se basa la época moderna, era desconocida e inaccesible al lector. Hoy, existen ediciones completas que se hallan entre las manos de la juventud, acompañadas de las interpretaciones que les han sido dadas desde 1890, junto con las nuevas obras creadas desde entonces. La juventud alemana de hoy conoce casi todo lo que ha sido producido entre 1770 y 1810, está familiarizada con la obra complementaria de los decenios consecutivos, es poseedora de las grandes creaciones sintéticas de la época que mide entre 1840 y 1880, está enterada de los pensamientos críticos de Nietzsche y de los naturalistas y toma parte en una evolución que, por primera vez desde hace un siglo o, probablemente varios siglos, se desarrolla con la ingente plenitud de un movimiento que comprende todas las clases de la población. En la Alemania actual, la tradición espiritual de la estirpe es de fácil acceso para todos, y todos se han impregnado de ella. Tanto la clase universitaria como la obrera y como todas las demás clases de la nación, también en el orden espiritual, gozan

Digitized by Google

de derechos iguales; y nada lo atestigua mejor que el hecho de que, en la literatura actual alemana, colaboran obreros, universitarios, empleados de comercio, jefes industriales, empleados públicos, hombres y mujeres sin que, en sus producciones, se manifieste la menor diferencia. Existe un muy alto nivel de cultura universal y todos los ciudadanos forman parte, si quieren, de la comunidad espiritual literaria de la nación. Además, la universalidad de la cultura no ha sido el efecto de una popularización o vulgarización de sus elementos constitutivos, sino proviene de la preparación general de los individuos y las masas, de modo que la época actual ha sido colocada en un pie de igualdad con épocas pasadas en las cuales la cultura, por su uniformidad y falta de diferenciación, era de acceso más fácil o formaba pequeños núcleos homogéneos de carácter exclusivo.

Todos los elementos constitutivos de esta cultura actual han recibido su matiz especial durante los últimos tres decenios del siglo XVIII, en la época formativa del movimiento inaugurado por la generación de 1770. Este período ocupa una situación central en la nueva ideología moderna y ha tenido una influencia sobresaliente en su evolución. Ha transformado la vieja Europa y ha echado las bases de una nueva era a la cual pertenecemos y que aun está en sus principios. Entre los grandes acontecimientos políticoeconómicos de esta época cuentan las revoluciones norteamericana, francesa e hispanoamericana, el nacimiento de la industria moderna con su técnica mecánica, la organización del crédito moderno y un nuevo sistema de transportes. Sabemos hoy lo que significan estas nuevas formas de la vida. Pero, por familiares que nos fueren, ignoramos a qué fin llegará su evolución, recién iniciada. Notamos que el centro de gravedad de la vida mundial está cambiando de sitio, pero no sabemos, ni en qué dirección se mueve ni cuándo o dónde terminará su migración geográfica.

El movimiento de 1770, la revolución literaria, como Goethe lo ha llamado, ha iniciado, en la literatura y la vida práctica alemana una nueva era, en la cual se puede distinguir dos épocas; la una de ellas ya pertenece al pasado y la otra es la actual. La generación de 1770 proclamó el credo de la nueva era, pero lo hizo en forma sumaria, turbulenta, confusa y, sobre todo, enciclopédica. Era, en realidad, una época de *Sturm und Drang*, de impulsos intempestivos y confusos. Era un caos nebuloso del cual habían de nacer nuevos planetas. Por su enciclopedismo, el dogma de esta generación abarcó todas las manifestaciones de la vida humana, individual y colectiva. Era tan universal que incluía elementos que, en el primer momento, tuvieron que producir la impresión de que existían entre ellos contradicciones irreconciliables, provenientes de la heterogeneidad de sus esencias respectivas.

Como consecuencia de este hecho, la próxima generación recogió este programa, pero no en su forma enciclopédica, sino en sus detalles, y se dedicó a la tarea de desarrollar sus elementos más importantes. Goethe, como portavoz de la generación de 1770, había ensalzado la fe cristiana del

Digitized by Google

medievo en los milagros y la gloria de la civilización griega. Había proclamado, a la vez, a la Biblia, a las catedrales góticas, a Hans Sachs, a Shakespeare, a Homero y a Píndaro como los eternos modelos insuperables del arte y de la poesía. Según los conceptos del humanismo entonces reinante hubo, entre estas ideas, un antagonismo imborrable. Y los dos mayores poetas pensadores de la siguiente generación se preocuparon de este problema. Lo hicieron por una investigación esmerada de cada uno de estos dos aspectos del programa. Hoelderlin se dedicó al estudio de la civilización griega y Novalis a la especulación sobre el significado del cristianismo.

Hoelderlin eliminó de sus estudios casi completamente el mundo luminoso de Homero que, según los resultados de la filología moderna, representa algo como un episodio caballeresco y heroicamente feliz en la evolución de los helenos. Concentró sus averiguaciones en los himnos de Píndaro y los ritmos de la tragedia griega sagrada, es decir, los documentos más característicos de la idea dionisíaca u órfica, según ha sido comprobado por la arqueología y la filología de nuestros días. Descubrió un mundo griego melancólico, místico, orgiástico, una ideología griega en la cual predominan los conceptos del pecado original y de la redención del individuo. Estupefacto y casi asustado se vió frente a una profunda identidad de pensamiento entre la civilización griega y el cristianismo. Adivinó y presintió lo que un siglo más tarde los grandes historiadores, como Adolf von Harnack y Erwin Rohde, demostraron con claridad absoluta; es decir, que el helenismo ha sido el precursor del cristianismo y que esta admirable civilización que nació en los países que encierran el mar Jónico, forma una inmensa unidad espiritual egipcio-asiático-griega, cuya culminación final ha sido el cristianismo. Novalis, por su parte, se basó en las especulaciones metafísicas de Fichte sobre el Yo y el no Yo para llegar a su gran concepto filosóficoteológico del cristianismo que culmina en el símbolo de la eucaristía. Pero tampoco Novalis aceptó la idea del humanismo, según la cual el cristianismo y la civilización griega hubiesen de ser considerados como ideologías opuestas. Son, para ambos poetas pensadores, complementarias y forman la base de nuestra civilización.

Más significativo aun es el hecho de que ambos, Novalis y Hoelderlin, en sus investigaciones históricas y sus especulaciones teológicas, hayan llegado a un concepto idéntico sobre el mundo contemporáneo, sobre las finalidades de nuestra civilización y sobre la importancia del arte y la literatura en nuestra evolución hacia el ideal. Ambos coincidieron en la idea según la cual nuestra época sufre de una falta de homogeneidad ideal, según la cual es un mundo caótico de impulsos esencialmente efímeros y utilitarios. Ambos coincidieron en el postulado según el cual es necesario santificar nuestra vida por un gran ideal sintético, de carácter religioso, que sería la materialización del progreso espiritual dentro de nuestra civilización y que hallaría su más alta expresión en el arte. Y, finalmente,

Digitized by Google

ambos coincidieron también en cuanto al carácter que debería revestir el arte. Tendría que ser un arte sagrado en el cual las leyendas de los santos y los grandes mitos del folklore habrían de ser representados en un drama que, basado en la música sagrada, tendría que reunir, además, los elementos de la poesía y la coreografía. Dijo Hoelderlin que era necesario hacer resucitar la tragedia griega, no como remedo filológico, sino como creación paralela de una obra europea, moderna. Y dijo Novalis que la forma más perfecta de la materialización artística habría de brotar de una nueva evolución de la ópera.

Había sido una casualidad sumamente feliz que los dos más grandes genios de la generación que sucedió a la de 1770 se hubieran dedicado a la elucidación de los dos problemas básicos de nuestra civilización, que son la tradición griega y el dogma del cristianismo. Debido a esta casualidad, la evolución posterior podía aceptar, como idea fundamental comprobada, el concepto de una profunda identidad de los elementos esenciales de nuestra civilización, y podía construir, sobre esta base, una literatura en la cual, salvo rarísimas excepciones, ambos elementos, el cristiano y el griego, nunca faltan por completo. Los que, por su temperamento, se inclinaron hacia la tradición griega, no eran, en el fondo, anticristianos; y los que, por un impulso irresistible, profesaron la fe cristiana, tampoco se volvieron antigriegos.

En la evolución histórica, cada generación transmite a la próxima un cierto número de problemas, desarrollados hasta cierto punto y tendientes a sus soluciones respectivas. La nueva generación no se puede substraer a la obligación de recoger estos problemas, tales como sus antecesores tuvieron que abandonarlos. Con este motivo, la evolución histórica procede como si fuera impulsada por una lógica, inherente a las ideas o, por lo menos, según un método « dialéctico ». Pero la obra de las generaciones depende de la eficacia de la cual han sido dotados sus prohombres. Al factor « dialéctico » de la evolución se agrega el factor individual. Y la lógica inherente a los problemas humanos, sufre las influencias de una casualidad, proveniente de las diferencias que existen entre los individuos.

Para la evolución moderna alemana, la aparición de Goethe ha sido una de estas casualidades de carácter sumamente feliz, puesto que el programa de la edad moderna recibió su primera formulación por él, es decir, a manos de una de las más grandes personalidades de la civilización europea. Igualmente feliz había sido la casualidad que consiste en el hecho de que los dos mayores poetas pensadores de la generación siguiente, Novalis y Hoelderlin, se hubiesen preocupado de los dos problemas básicos, puestos en evidencia por el programa de 1770. En cuanto a los demás problemas, planteados en ese programa, fueron recogidos por individualidades de potencia y eficacia variadas. El tema humanitario o cosmopolita fué desarrollado por Jean Paul que le agregó, además, la ternura de su humorismo. El tema del esteticismo esotérico halló su expresión más completa en las

Digitized by Google

obras de E. T. A. Hoffmann y el del individualismo intransigente en las obras del « expresionista » trágico Kleist. De un modo igual, todas las escuelas y todas las grandes individualidades de la evolución alemana hasta 1850 ó 1860, desarrollaron los problemas, mencionados en forma alusiva, por la generación de 1770: el verismo, el positivismo, la psicología social de las razas y épocas, la filosofía de la historia y del mito, la crítica analíticohistórica, es decir, antidogmática, etc. Al mismo paso evolucionaron los conceptos políticos. Y de la combinación de todos estos esfuerzos individuales, nació un sinnúmero de teoremas y sistemas y doctrinas, todos intransigentes, todos muy inteligentes, pero formando un caos desalentador.

En medio de esta desorientación y confusión, surgieron los grandes genios sintéticos y eclécticos. Eran hombres preocupados, no por la elaboración doctrinaria, esotérica, de los problemas fundamentales, sino por la creación de grandes obras. Su obsesión no era investigar y analizar las últimas posibilidades y consecuencias de la doctrina. Su obsesión era: reunir todo cuanto fuere útil y pudiere servir para formar una entidad orgánica; conservar lo viable, eliminar lo ilusorio; en fin: crear. En el dominio de la poesía lírica, Heine llegó de esta manera a la materialización del ensueño romántico, preferentemente en su forma folklórica, aunque Heine, además, y a pesar de ser esencialmente poeta, colaboró eficazmente en la evolución del pensamiento político. En el dominio del arte dramático-musical, Wagner fué el creador de « la música del porvenir », de « la melodía perpetua » y del « drama musical ». Y, por fin, en el mundo institucional, Bismarck fué el creador del estado unitario y democrático.

Estos hombres hicieron obra constructiva y duradera. Pero su creación, en sus partes esenciales, ha sido, no elemento, sino base de la evolución futura. Por esta razón, sus contemporáneos, aun los que pertenecieron a la vanguardia, les saludaron equivocadamente como creadores de obras, después de las cuales una evolución ulterior ya no fuera más posible. Sin embargo, la evolución nunca llega a su fin; y después de una tregua de satisfacción estancada, la cavilación y la inquietud espirituales volvieron a despertar. Había terminado la primera fase de nuestra era moderna y empezó la segunda. Para abrirle el camino era necesario, en primer lugar, reconstruir la antigua tradición, casi olvidada en el delirio provocado por las grandes creaciones de los genios sintéticoeclécticos y, en segundo lugar, plantear el antiguo problema en medio de un ambiente profundamente transformado. Lo hicieron Nietzsche, los « naturalistas », Rilke, George, Thomas Mann, Heinrich Mann; y sobrevino la guerra mundial.

La generación actual a la cual ha sido confiada la futura evolución espiritual alemana, por todas estas razones, se halla en una situación espiritual privilegiada. Sin embargo, su situación material es francamente miserable. Pertenece a una nación empobrecida, a una nación que ha perdido sus ahorros hasta el último centavo y que ha tenido que contraer una deuda

Digitized by Google

exterior de magnitud fantástica, a una nación que hoy trabaja únicamente para poder asegurarse la vida, abonando los intereses de sus deudas aplastadoras, y no para gozar de la vida. La clase media y universitaria, antes el sostén de la vida espiritual, ha sido proletarizada. La mayoría de los universitarios hoy carecen de los recursos necesarios para poder dar a sus hijos una instrucción universitaria. Los jóvenes alemanes, si quieren comprar libros o cursar la universidad, hoy tienen que ganarse ellos mismos el dinero necesario, trabajando como obreros o empleados; y si quieren viajar, lo hacen generalmente como obreros marítimos a bordo de los trasatlánticos. No encuentran, con la misma facilidad de antes, editores para sus libros o sus revistas, ni disponen de los medios para publicarlos ellos mismos por cuenta propia. No tienen a su disposición un teatro literario donde podrían estrenarse sus obras, porque el público que escuchaba y aplaudía el drama de ideas, hoy está privado de los recursos necesarios para abonar las entradas.

Esta estrechez de recursos, este empobrecimiento general, este predominio de las pequeñas miserias de la vida, imperan en una nación que acaba de pasar por acontecimientos trágicamente aplastantes. A las exasperaciones que siempre produce la pobreza, se une la discordia universal y apasionada, inevitable en las épocas de transición rápida. Hoy, la mayoría de de los alemanes tienen odio, o a la forma actual, o a la anterior del estado, y muy pocos han conservado la serenidad del criterio. Casi todos, sólo piensan con amargura en la situación actual de su país, aunque esta amargura tenga razones, en cada caso individual, muy diferentes. Reina un ambiente de hostilidades, muy poco propicio a la elaboración de obras definitivas. La vida politicoeconómica absorbe los intereses, no sólo del público, sino también del artista. Todos se sienten impulsados a sentar plaza en uno de los bandos adversos, y la literatura, al fin y al cabo, es sólo uno de los muchos sectores en los cuales se divide el campo de batalla de las discusiones públicas. El tema de las producciones literarias, salvo contadas excepciones, es la guerra, la revolución, la forma del estado, la organización y lucha económicas. Interesan las obras literarias sólo en cuanto reproducen y critican los acontecimientos de los últimos decenios. Las letras se han vuelto « utilitarias », en el sentido de que han sido regimentadas por los partidos politicoeconómicos. No sirven para la emulación, sino para el odio fratricida y destructor. Carecen de serenidad, y, en una época convulsionada, llevan un carácter convulsivo.

Sin embargo, existe un rasgo común a todas las producciones literarias alemanas de la actualidad. Es la búsqueda de nuevos modos de expresión, el esfuerzo consciente hacia la creación de nuevas fórmulas literarias, adaptadas a las nuevas condiciones de la vida y la sensibilidad.

El afán literario de los neologismos siempre ha sido objeto de sorna. Pero nunca los literatos se han dado por vencidos por estas sátiras. Y la historia, ordinariamente, ha dado razón a los literatos o, por lo menos, a

Digitized by Google

algunos literatos en algunos casos. Un idioma, si no ha muerto, es decir, si vive, es un instrumento que usan hombres que viven, para expresar sus pensamientos, sus aspiraciones, sus sentimientos. Es el producto colectivo de una nación, y, por ende, ha de evolucionar junto con la nación, igual como el traje, las instituciones, las ideas, y todas las manifestaciones de la vida colectiva. Con este motivo, el idioma cambia permanentemente y está sujeto tanto a las fluctuaciones efímeras de la moda como a las transformaciones definitivas de la evolución humana. Las voces que usamos hoy, mañana habrán perdido el significado que le otorgamos. Las unas entre las voces son arrivistas, y a pesar de haber tenido primero un significado plebeyo, ascienden a un nivel aristocrático. Las otras, después de haber pertenecido al gremio de los términos aristocráticos y exclusivos, se ajan, pierden su sabor, se vulgarizan, y, por fin, caen víctimas del ostracismo social. Para los nuevos objetos, recién inventados, hay que inventar nuevas designaciones. Otros objetos, tachados hace poco de vulgaridad, adquieren un carácter de distinción universalmente reconocida. Mientras ayer su vulgaridad los excluía de la literatura, hoy han de ocupar un sitio, quizá, central en el arte. De este modo, el ferrocarril, el vapor transatlántico, el aeroplano, las máquinas de las grandes fábricas, los elevadores de cereales, el tranvía y muchos otros objetos, aun hace poco, han tenido que luchar para ser admitidos en el verso y en las bellas artes. Lo mismo ocurre con las emociones y las aspiraciones espirituales. Por cierto, el hombre no ha cambiado mucho desde la época de Homero, y las lágrimas que el hombre llora hoy en los momentos del dolor, no se diferencian de las que virtió Odyseus cuando soñaba con la patria lejana. Pero tampoco han cambiado, en el fondo, los elementos que, en su conjunto, forman la naturaleza y los objetos : la estructura de una turbina, en el fondo, no es tan diferente de la de una aceña. De la misma manera, como las cosas, hemos cambiado, los hombres. Debido a las transformaciones del ambiente, nuestra sensibilidad se ha transformado, en el sentido de que se dirige hacia nuevos fines, que obedece a nuevas causas o entra en combinaciones ideológicosentimentales que, antes, no eran posibles. Nuestras emociones, sin haber cambiado en su esencia, vibran según nuevos ritmos, y, para expresarlas, ya no basta la terminología psicológica de las literaturas anteriores. Cada época, sin querer, renueva el lenguaje y lo metamorfosea, lo enriquece y lo define de un modo original aunque fuere únicamente para poder expresarse con claridad en el dominio de los negocios, de la técnica, de la ciencia y de la política. Lo mismo ocurre en el dominio espiritual, es decir, en cuanto a la expresión de los conceptos abstractos y de la sensibilidad. Por cierto, entre los neologismos creados diariamente en el mundo de los negocios o de la técnica, muchos son, o ridículos, o feos, o superfluos, o tan efímeros como los objetos que designan. De igual modo, en la filosofía y en las letras, hay giros que, después de haber estado en boga, se olvidan pronto. En general se puede

Digitized by Google

decir que el neologismo, cuando designa un nuevo objeto o una nueva vibración emocional, está justificado. Y, si neologismos de esta índole son acertados, si coinciden con el genio del idioma, entonces, son aceptados dentro de muy poco por todos. En la literatura de habla española, Rubén Darío, por sus neologismos, además de las otras innovaciones que hizo, ha inaugurado una nueva época. Y en las letras alemanas modernas, Goethe ha sido el creador más formidable de neologismos.

Una gran parte de las voces usadas, por primera vez, por Goethe, ha enriquecido el idioma alemán. Otras no han sido aceptadas, pero tampoco rechazadas. Han conservado su sabor primitivo, y sólo han llegado a una aceptación esotérica. Sin embargo, estos neologismos, creados por Goethe y usados hoy de un modo creciente por unos pocos escritores alemanes contemporáneos, quizá, son el mejor indicio de un hecho importantísimo, de la creciente influencia espiritual de Goethe.

En la nómina de los poetas y pensadores que han producido los elementos constitutivos de la vida actual, la obra de Goethe ha sido mencionada de un modo sólo pasajero. La causa no era que Goethe no haya tenido una influencia notable en la evolución alemana de los últimos cien años. La causa era más bien que la influencia de Goethe ha tenido un carácter muy especial, y que ha variado en el transcurso de los decenios. En la actualidad, los escritos de Nietzsche, de Stefan George y de Thomas Mann, por ejemplo, están saturados de la influencia espiritual del gran sabio de Weimar. Hasta los que rechazan su ideología, como lo hace Heinrich Mann, se han visto en la necesidad de explicar esta actitud frente a sí mismos. Es que la influencia de Goethe, después de haber pasado por una larga y complicada evolución, reviste hoy un carácter completamente nuevo e imprevisto. Y hasta cierto punto se puede decir que una historia de la repercusión que Goethe ha tenido en Alemania, podría ser una nueva e interesante interpretación de la evolución espiritual alemana.

En la primera época de su actuación literaria, Goethe era el caudillo intelectual de la generación de 1770. En esta calidad ha dado su expresión más fuerte, más universal y más artística, a la doctrina que, en el mundo entero, se llama romántica. Ha escrito las páginas más entusiastas sobre el arte gótico, sobre los artistas, los arquitectos y los poetas de la edad media, sobre la naturaleza, sobre el folklore, sobre Shakespeare, sobre el misticismo cristiano, sobre la Biblia, sobre Homero, Píndaro y la civilización griega. Además, ha determinado la actitud de su generación hacia las instituciones alemanas, especialmente hacia el santo imperio romano de nacionalidad alemana y hacia el origen de su decadencia en la época de Carlos V. En la literatura alemana, todas estas ideas generales han seguido su camino y han sido desarrolladas por Novalis, por Hoelderlin y muchos otros; y, en cuanto eran históricas, han dado su tema, por ejemplo, al dramaturgo Schiller, para reaparecer, finalmente, en los discursos y escritos políticos de Bismarck. Además, de los dramas *Götz* y *Egmont* de Goe-

Digitized by Google

the, el drama y la novela históricos recibieron su mayor impulso, formas que sólo hacia 1890 se extinguieron en Alemania. Y, finalmente, el joven Goethe ha creado el *lied* alemán, esta forma de la poesía lírica sentimental, que se basa en la técnica del folklore, que adopta del folklore especialmente el carácter cantable y que, desde Franz Schubert, ha tenido una influencia determinante en la música moderna.

Hacia 1780, Goethe era, para sus contemporáneos, una alta personalidad diplomática que se había retirado de la vida literaria. Había, casi puede decirse, liquidado los fragmentos de obras literarias que le habían quedado de su juventud, y, además de las tareas administrativas, se ocupaba de investigaciones científicas. Sin embargo, entre sus últimas publicaciones se hallaban dos dramas en versos que, por su forma exterior y su técnica, crearon la tradición del drama neoclasicista que ha estado en vigor también hacia 1890. No cabe duda de que esta tradición desconoció la doctrina sociológicohumanitaria y política, que encierran los dos dramas *Iphigenie* y *Torquato Tasso,* y sólo se adhirió a sus aspectos puramente literarios. Mientras los dramas de su juventud, *Götz* y *Egmont,* habian inspirado a sus contemporáneos por sus conceptos ideológicos, Goethe, según imaginaban los autores alemanes desde el último decenio del siglo XVIII, era un poeta, cuya esencia residía en la perfección estética de una forma esmerada. Se le consideró entonces como un hombre frío, enamorado del arte puro, impasible e impecable.

Hacia 1795 Goethe recibió un nuevo impulso literario por la amistad con Schiller y por la íntima cooperación con este compañero. Junto con él, dió una nueva forma a la «*ballade*» moderna alemana, género que, en forma algo transformada, vive aún hoy. Además, se dedicó entonces a las letras con un concepto completamente nuevo, apenas comprendido por sus contemporáneos, los cuales sólo percibieron los aspectos esencialmente literarios de esta obra. Goethe había dejado de ser «un cantor» más o menos inconsciente; se había vuelto un autor esencialmente didáctico. Se sirvió de la forma literaria, pero no con fines literarios sino sociológicos. Entre sus contemporáneos no halló ni simpatía ni comprensión. Por cierto, dió a su nuevo concepto de letras repetidas veces una expresión elocuente, diciendo por ejemplo en un poema muy admirado que el arte verdadero recibe «el velo de la poesía de la mano de la verdad» o en otro poema, que «la Musa no sabe guiar, sino sólo acompañar». En una de estas coplas didácticas que solía componer, y, a veces insertar en sus grandes obras, dijo:

> Por cierto, la rima pura y acertada es apreciada;
> pero tener las ideas puras y acertadas
> es la más noble de todas las cualidades,
> y vale más que todas las rimas.

Esta nueva actitud de Goethe frente a la vida y el arte, durante largos decenios, ha sido considerada más bien como un efecto de senilidad e impo-

Digitized by Google

tencia artística. El pequeño gremio de sus admiradores sólo se inspiró en sus obras para llegar a un credo íntimo estético. Los románticos, a principios del siglo XIX, habían establecido esta tradición según la cual Goethe hubiera sido una personalidad desdeñosamente alejada de los negocios, exclusivamente imbuída de emociones distinguidas de arte y letras. Pero, en realidad, la sabiduría del viejo Goethe no es, ni esotérica ni estética, sino universal y, por ende, políticoeconómica.

Algunas observaciones hechas por Gothe sobre el significado de los acontecimientos principales de su época y sobre problemas mundiales de carácter secular, para no decir milenar, llamaron la atención de los intelectuales alemanes, hace unos diez o veinte años. Sus observaciones sobre la importancia de la revolución francesa y sobre la de los canales de Suez y Panamá, mencionadas en capítulos anteriores, fueron las primeras que atrajeron la curiosidad. Se comprendió entonces que Goethe tiene que haber tenido un instinto y una comprensión singulares de la vida política mundial si, en el mismo principio de la revolución francesa pudo afirmar, a los mismos generales y hombres de estado representativos del *ancien régime*, que desde el fracaso de la ofensiva monarquista contra la incipiente república francesa, empezó una nueva era en la historia de la humanidad. Esta escena, ya mencionada en páginas anteriores, ocurrió antes de que Luis XVI hubiera sido tomado preso y antes de la declaración de la República Francesa. Además, se recordaron entonces otros hechos característicos que, en su tiempo, habían sido considerados como rarezas del viejo Goethe. Había proclamado la importancia trascendente de la revolución francesa, pero no se había adherido a ella porque, ya antes del primer Imperio francés, la había considerado como precursora de una dictadura militar. Algo más tarde, durante las guerras napoleónicas, tampoco había simpatizado con el movimiento nacional alemán, porque, con su pesimismo escéptico, sólo lo había considerado como precursor de la santa alianza. Y en momentos de celebrar la victoria sobre Napoleón, escribió el verso significativo:

> Anatemizado sea quien, siguiendo un consejo equivocado,
> con ánimo más que insolente,
> haría, siendo alemán,
> lo mismo que hizo el franco-corsicano.
> Ojalá que sienta durante todas las horas de su vida,
> que ésta ha de ser ley duradera;
> y, a pesar de sus esfuerzos y violencias,
> ojalá que él y los suyos perezcan.

No es este el lugar para exponer la doctrina sociológica de Goethe en su edad madura y vejez. Además, no sería posible, porque, en la literatura alemana, sólo existen ensayos preliminares sobre este tema. Se ha investigado a unos pocos episodios de la actuación diplomática y administrativa que Goethe ha desarrollado. Pero los resultados ya bastan para eliminar la vi-

Digitized by Google

sión anterior de un Goethe oportunista y, como pretendieron sus adversarios hacia 1840, servil o rutinario. Ha inaugurado, según sabemos hoy, importantísimas reformas, tanto en la política interior como en la exterior del estado en el cual ha ocupado, durante cierto periodo, la primera posición.

Sabemos que, en algunos casos, sólo consiguió en parte su objeto, mientras en otros casos, ha sido vencido, como político militante, por « los intereses creados » o por fuerzas insuperables de la política mundial, es decir, las mismas fuerzas que, más tarde, crearon la política exterior e interior de la santa alianza.

Sin embargo, es necesario y es posible esbozar, en grandes líneas, la doctrina de Goethe, una doctrina enciclopédica, que tiene sus secciones epistemológica, psicológica, sociológica, ética, económica y política.

Para Goethe, el universo no es una entidad lógica o « dialéctica » que evoluciona; es un conjunto de fuerzas vivas concretas y de actuaciones humanas. Por ende, Goethe, no quiere construir un sistema metafísico del universo o de la sociedad humana.

Goethe ha hablado, en diversos lugares de su inmensa obra, sobre sus ideas fundamentales y sobre su propia evolución. Dijo, por ejemplo : « Mis primeras obras de dramaturgo tienen por tema grandes problemas de la historia universal, pero eran, en su forma, demasiado prolijas para adaptarse a la técnica de las tablas; mis obras posteriores han sido dedicadas al significado más profundo (es decir, de la humanidad), pero, por tener una forma sumamente severa, no fueron bien recibidas cuando se publicaron » *(Kampagne in Frankreich, Weimar, vom Dezember 1792 bis zum April 1793)*. Agregó en otra parte : « Habiendo nacido en una ciudad de importancia considerable y habiendo sido educado en ella, adquirí mi primera instrucción por mis esfuerzos hacia el dominio de las lenguas antiguas y modernas, a los cuales pronto se agregaron ejercicios de retórica y poesía. Además, he completado estos estudios por otros sobre los problemas cuya finalidad es el propio Yo en los dominios de la moral y la religión. Debo mi formación posterior también a las grandes ciudades, y de estos hechos resulta que mis intereses, forzosamente, habían de dirigirse hacia los problemas de moral colectiva *(das gesellchaftlich Sittliche)*, y, como consecuencia ulterior de este hecho, hacia lo agradable, es decir, lo que entonces se llamó las bellas letras. » *(Geschichte meines botanischen Studiums)* Y, en otra parte : « Yo había comprendido, hasta cierto punto, el método según el cual la nación griega, tan favorecida por la suerte, había procedido para desarrollar, dentro del círculo de su propia nacionalidad, el arte más sublime; y, de este modo, yo podía esperar que, paulatinamente, también llegaría a una visión universal y una comprensión pura, libre de prejuicios, del arte. Además, tuve la idea de observar el método según el cual la naturaleza procede para crear las formas de la vida, las cuales siempre son el modelo de las formas producidas por el arte de los hombres. El tercer pro-

Digitized by Google

blema que me había preocupado, eran las costumbres de las naciones. De ellas quise aprender cómo y según qué método el efecto combinado de las necesidades y las arbitrariedades, es decir, de los impulsos y de las voluntades razonadas, de los movimientos y las reacciones, produce un tercer fenómeno que no es ni natural ni artificial, sino ambas cosas a la vez, necesario y casual, intencional y ciego: quiero decir con esto, que mi objeto de estudio era la sociedad de los seres humanos. » (*Morphologie, Schicksal der Handschrift*, 1817.)

El hombre, examinado de esta manera como parte integral del universo, es, según Goethe, una entidad de carácter individual y cuya esencia consiste en el hecho de que actúa, es decir, que al hombre, se le tiene que juzgar, no según las doctrinas que profesa, sino según sus actuaciones y los verdaderos móviles psicológicos que le guían. Por su actuación el individuo, o se incorpora a la evolución universal, subordinando a ella sus finalidades efímeras y egoístas, o contraría a la evolución universal. El hombre, si es bueno, cumple con su deber, es decir, subordina sus actividades a las colectivas. No aprovecha las instituciones públicas o las grandes corrientes espirituales para egoísmos mezquinos, ni se obstina en la actitud destructora o nihilista del individuo que explota a los demás y los daña. Tiene el derecho de pedir que sus fueros individuales sean respetados, y tiene el deber de respetar los fueros de los demás. Es tolerante y es productivo.

El hombre bueno, cumpliendo con sus deberes inmediatos, haciéndolo con una finalidad conscientemente universalista, es un hombre útil a la colectividad. Sin embargo, es necesario que la colectividad, ella también, obedezca a las mismas finalidades universales. El hombre bueno prescinde de las fluctuaciones y oscilaciones de las modas espirituales, y no se deja cautivar por las corrientes tumultuosas de la vida pública que, en convulsiones de valor efímero, evolucionan apasionadamente ciegas. No incurre en el pecado de tomar parte en la opresión o explotación del prójimo ni de provocar las reacciones revolucionarias inevitables, contra la opresión. Si fuera posible que la mayoría de los hombres fueran bondadosos, tolerantes y productivos, la humanidad viviría feliz, evolucionando tranquila y pacíficamente bajo el señorío de sus grandes jefes, los « héroes ». Desgraciadamente, los que tienen el poder entre sus manos, ordinariamente, cometen abusos. Por otra parte, cuando los oprimidos se rebelan, ordinariamente, sus pretendidos jefes, también, aprovechan la credulidad e impericia de las masas. Por cierto, las revoluciones, como consecuencia inevitable de la corrupción, son justificadas. Pero, salvo rarísimas excepciones, las revoluciones siempre han sido aprovechadas por la gente « viva » para sacar ventajas ilícitas. Sirven sólo para substituir una tiranía por otra y, fatalmente, terminan con dictaduras. Dice Goethe que los reyes derrocados y destronados en su época, lo merecieron. Si hubieran sido verdaderos reyes, habrían seguido gobernando. También estaba justificada la acción de Napoleón I en cuanto no significaba despotismo y dictadura, así como la reacción europea contra

Digitized by Google

Napoleón I estaba justificada, en cuanto no servía al despotismo de los zares y de la santa alianza. Pero, en cada uno de estos casos, los hombres que, en un principio, obraron como instrumentos de la justicia, pervirtieron el significado del movimiento que encabezaron, para aprovecharlo con fines ilícitos.

Como resultado de estas falsificaciones y perversiones del significado de la historia, la civilización europea ha llegado a un aspecto casi caótico. Para Goethe, la finalidad de nuestra sociedad humana es el establecimiento de la tolerancia y de la justicia según las normas del derecho internacional. Son estas las ideas fundamentales de la civilización europea, es decir, de la civilización a la cual pertenecen las razas civilizadas de Europa y las de los otros continentes, como ambas Américas y Australia, incorporadas a esta civilización. Todos los hombres, todos los gremios colectivos, todas las doctrinas y todas las manifestaciones de la actividad humana, según Goethe, han de ser examinados exclusivamente con este criterio. Son buenos, únicamente, si sirven a la causa de la tolerancia y del derecho mundial.

Goethe ha expresado sus ideas sociológicas en numerosos poemas, en breves coplas didácticas o satíricas y, por fin, en la segunda parte de *Fausto* así como en la novela utopística *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Tenia 80 años cuando, en 1829, concluyó esta novela y ha terminado su gran tragedia en los años de 1824 a 1831, es decir, a la edad de 75 a 82 años. Son el testamento espiritual que ha dejado a su nación y la humanidad entera. Expone en estas obras, de un modo esquemático, las formas típicas de la vida colectiva, y, de un modo utopístico, las altas formas del ideal colectivo. Son obras esencialmente didácticas, de carácter sistemático, a pesar de su forma exterior literaria, y, con motivo de su esencia pedagógica, han sido consideradas como las producciones pedantes de una inteligencia senil. En realidad, contienen los pensamientos, probablemente, más profundos que hayan sido enunciados sobre nuestra edad.

En cuanto a los elementos constitutivos y esenciales de la edad contemporánea, son, según dice Goethe, las nuevas formas del crédito financiero y el nuevo método de la producción por maquinarias : « Así como es imposible contrarrestar la evolución de las máquinas a vapor, así es imposible detener sus efectos morales : la intensificación del comercio, la marcha ruidosa del papel moneda, el aumento de la deuda, con el fin de amortizar otras deudas : todos esos elementos formidables constituyen un conjunto en el cual se basa, hoy, la vida de la generación joven. Felices los que han sido dotados por la naturaleza de un espíritu moderado, sereno, para no solicitar efectos desproporcionados de la vida ni dejarse arrebatar por ella » (*Máximas y reflexiones*).

Debido a esta profunda transformación de la vida colectiva, el hombre tiene que cambiar de actitud y adaptarse a las necesidades, inherentes a la nueva situación. Sin embargo, el hombre actual sólo es el producto de la vida tal como existía en la época anterior : « Nos alimentamos todos de lo

Digitized by Google

pasado y perecemos todos por los efectos de lo pasado » *(Máximas y reflexiones)*. Y este peligro ha de ser tanto mayor, cuanto la influencia histórica del pasado es más fuerte, así como ocurre en el viejo mundo europeo : « En el viejo mundo todo es rutina, puesto que en él se quiere tratar a lo nuevo según el método antiguo, y a lo que se halla en su época formativa según fórmulas rígidas. Este conflicto entre los que han muerto y los que viven, lo preveo, y sé que será una lucha a muerte y vida. Espantará a todos, se investigará, se harán leyes, y el resultado será nulo. Ni la prudencia ni las prohibiciones pueden ser útiles en tales casos ; es necesario volver a empezar la vida de nuevo » (*Wilhelm Meisters Wanderjahre*, libro III, capítulo III). Europa que sufre de un exceso de elementos históricos y que sufrirá de un exceso de población, ha de ser rejuvenecida por las migraciones intercontinentales, trasatlánticas. Este inmenso movimiento migratorio conquistará nuevas tierras a la civilización y, a la vez, hará las tierras del viejo mundo accesibles a todos sus habitantes. Producirá los dos movimientos de la colonización trasoceánica y de la llamada colonización interior europea : « De mis declaraciones se puede desprender que en el viejo tanto como en el nuevo mundo existen extensiones de tierra que necesitan un método de cultivo superior al tradicional. En estos países (del nuevo mundo), la naturaleza nos brinda un territorio grande donde todavía hay tierra virgen y en estado salvaje, de modo que uno a penas se atreve a acercársele y desafiarla. Pero, para el hombre de coraje es fácil conquistar paulatinamente los desiertos y asegurarse su posesión por lo menos parcial. En el viejo mundo predomina una situación contraria. En él, en todas partes, la toma de posesión por ocupación parcial ya se ha hecho, y ha sido consagrada por un derecho que se basa en un período más o menos inmemorial. Si allá la finalidad ilimitada nos parece un obstáculo insuperable, aquí la estrechez de límites nos opone obstáculos probablemente aun más difíciles de superar » *(Wilhelm Meisters Wanderjahre*, libro III, capítulo XII). Además, la radicación en el mundo nuevo tiene un alto significado moral : « En su patria, un hombre puede ser inútil sin que se note en seguida ; fuera, en el gran mundo, el inútil manifiesta pronto su verdadero carácter. Y si digo : que cada uno se esfuerce para ser útil, en todas partes, a sí mismo y a los demás, esto no es ni una doctrina ni un consejo, sino el criterio inherente a la esencia de la vida » *(Wilhelm Meisters Wanderjahre*, libro III, capítulo IX). Por eso : « Lo que el hombre posee es de alto valor ; pero de un valor infinitamente superior es lo que el hombre hace y produce... Apresurémonos hacia la orilla del mar para convencernos con nuestros propios ojos qué inmensas extensiones aun quedan abiertas a la actividad humana, y confesemos que esta idea basta para evocar en nuestra alma emociones completamente nuevas » (*ibidem*, capítulo IX).

Debido a estos hechos, la vida europea se halla en una confusión insoportable. Dijo Goethe en una de sus *Máximas* : « Cuanto más vivo, tanto más me pone descontento el hecho de que el hombre se ha colocado en una

Digitized by Google

situación falsa. Ha nacido para llegar a su función más alta, dominando la naturaleza y librándose, a sí mismo y a los suyos, de las necesidades brutales. Pero veo que, basándose en algún concepto preconcebido y erróneo, hace exactamente lo contrario de lo que es su verdadera intención, y que, habiendo falsificado la organización del conjunto, sigue falsificando los detalles de un modo miserable. » Para evitar estos errores es necesario contemplar las grandes líneas de la evolución mundial : « A las perversiones del día hay que oponer siempre y únicamente las ingentes entidades de la historia mundial. » Analizando la vida contemporánea según este criterio, Goethe había llegado a la comprensión de sus elementos esenciales, ya expuestos, que son los nuevos métodos de la producción por máquinas, la nueva organización del crédito financiero, las nuevas formas del comercio mundial intensificado, las nuevas formas de la circulación fiduciaria y, como última consecuencia de esas innovaciones, las migraciones interiores y trasatlánticas de los hombres. Tomando todos estos elementos en consideración, Goethe llegó a una interpretación singularmente acertada de la historia de su tiempo y a una comprensión visionaria del porvenir. Y concibe el siglo XIX del modo siguiente : Con la revolución francesa empezó una nueva era en la historia de la humanidad. Ha nacido una nueva sociedad, determinada por los efectos de la máquina a vapor y del crédito financiero. Como resultado de estas innovaciones, los Estados Unidos conquistarán dentro de unos pocos decenios toda la extensión que mide entre su litoral atlántico y el pacífico. La vida europea se ahoga por efecto del exceso de sus tradiciones históricas y del exceso de su población. Será necesario un inmenso movimiento migratorio para conquistar los desiertos americanos y para abrir espacio en el mundo viejo. En el mundo nuevo habrá sitio para los útiles, y de la nueva vida saldrá un concepto más elevado de la tolerancia y de la justicia.

Esas ideas, formuladas antes del año 1832 en el cual Goethe murió, fueron consideradas, en su época, como alucinaciones seniles. Pero, en realidad, son una visión profética de la evolución que se ha materializado durante el siglo XIX y sigue materializándose en la hora actual. Para el futuro historiador de nuestra época serán, probablemente, los elementos esenciales y característicos de la evolución contemporánea. Pero aun hoy, esas ideas no han sido plenamente comprendidas sino por muy pocas personas, así como lo atestigua el hecho de que la vida europea de los últimos decenios ha seguido inspirándose en conceptos absolutamente distintos. Sin embargo, esas ideas han sido expuestas con soberana claridad hace más de cien años por Goethe.

Goethe había previsto que, durante el siglo XIX, la civilización europea extendería sus dominios hacia el oeste trasatlántico. Ha descrito en una forma exacta, comprobada por los hechos posteriores, cómo se poblará la *pairie* norteamericana hasta las playas del Pacífico y cómo el centro de gravedad, dentro de nuestra civilización, se trasladará a un nuevo sitio. Ha

Digitized by Google

expuesto cómo la creación de un nuevo equilibrio mundial ha de ser acompañada por la construcción de nuevas rutas mundiales, tales como los canales del Panamá y de Suez. Ha tenido la visión de la nueva humanidad que ya no queda más encerrada en los estrechos límites del continente europeo, sino que tiene un carácter mundial. Ha comprendido que a la vida de la nueva humanidad habra de corresponder un nuevo ideal humanitario. Y ha entrevisto la influencia que la vida americana habrá de tener en la formación de esta vida y de este ideal.

Lo ha expuesto en el último acto de la segunda parte de *Fausto* y en los capítulos de *Wilhelm Meisters Wanderjahre*, dedicados a la descripción de la « provincia pedagógica ».

En *Fausto* ha dibujado el cuadro ideal de la futura sociedad, tal como habría de ser. La vida futura habría de ser el producto de una gran obra de ingeniería por lo cual inmensas extensiones de tierra habrían sido rescatadas de la esterilidad, e incorporadas a la civilización. En la sociedad futura ideal, todos los hombres vivirían de su trabajo. Serían los dueños y propietarios de los campos que cultivaran. Habrían de luchar ininterrumpidamente contra los elementos de la naturaleza, saneando regiones palúdicas, regando distritos áridos. Pero no estarían agobiados por el exceso de la tradición y tendrían espacio bastante para vivir en plena libertad, « pisando, como hombres libres, una tierra libre ». Por cierto, la humanidad no llegará a esta felicidad si no hace un uso inteligente de las posibilidades que le brindan las formas exteriores de la nueva organización social y el ensanchamiento mundial del campo de sus actividades. Con este fin, será necesario substituir la educación tradicional europea por nuevos métodos pedagógicos. Y a su exposición esquemática, utopística, al parecer pedante, Goethe ha dedicado un capítulo esencial de *Wilhelm Meisters Wanderjahre*.

No cabe duda de que Goethe, en los últimos años de su vida, había comprendido hasta qué grado el resultado final de la evolución europea durante el siglo XIX sería la « americanización » del mundo civilizado. Pero no aceptó esa visión profética del porvenir sin juzgarla con un criterio discriminador. Confesó que, « América tiene la ventaja de no poseer viejos castillos ni formaciones geológicas de basalto, así como es el caso de nuestro viejo continente », es decir, que el nuevo mundo es superior a Europa por ser de formación más reciente, por no sufrir del exceso de la historia. Pero América, según el pensamiento de Goethe, habrá de cumplir con una misión para que su advenimiento sirva a la civilización. Como parte esencial de esta misión, consideró el régimen de la tolerancia religiosa, tal como la practicaron entonces los Estados Unidos frente a las distintas iglesias, es decir, no en el sentido de que se « tolere » a los demás : « La tolerancia, en el fondo, habría de ser una actitud pasajera : ha de terminar por el reconocimiento del otro. » « Tolerar significa ofender », dice en otra de sus « máximas ». Comprendida de este modo, la tolerancia no es sino

Digitized by Google

una manifestación de respeto hacia los demás y el reconocimiento de los fueros que asisten a los demás. En cuanto « América » significa la práctica de esta tolerancia, significa el reino del derecho, es decir, la materialización del más alto ideal de la humanidad.

Por cierto, la evolución de la humanidad, durante el período posterior a Goethe, ha correspondido a esa visión de los hechos futuros, pero no por completo a los postulados éticos, formulados por el « sabio de Weimar ». Tanto en el viejo como en el nuevo mundo, la evolución humana no ha cambiado de carácter. Ha seguido su curso en la misma forma como en las épocas anteriores sobre las cuales Goethe había dicho lo siguiente: « La lucha entre lo que es viejo, que existe, que persiste, y lo que evoluciona, se perfecciona, se transforma, siempre ha sido la misma. Todas las organizaciones terminan por llegar a una cierta forma de pedantería. Para librarse de ella, entonces, se destruye a esa organización. Y de nuevo transcurre cierto tiempo hasta que la gente se da cuenta de que otra vez ha llegado el momento para una reorganización. El clasicismo y el romanticismo, el despotismo de las antiguas asociaciones gremiales y la libertad económica, la formación y la subdivisión de la gran propiedad rural : siempre el conflicto es el mismo, y siempre termina, engendrando otro conflicto. Se llegaría a la forma más inteligente de gobierno, si fuera posible organizar estos antagonismos de un modo tal que resultara de ellos un nuevo equilibrio sin que fuere necesario aniquilar a ninguno de los dos bandos. Pero, el hombre no ha sido dotado de esta capacidad, y, según parece, Dios no ha querido que fuese así. » Sin embargo, el hombre vive para cumplir con su deber. Y, « para el hombre bueno *(tüchtig*, en el sentido de la « virtú »), lo importante es, hacer lo bueno *(das Rechte)*; y, no ha de preocuparle el problema si con su acción logra lo bueno ». Por esta razón, como Goethe proclamó en una de las últimas escenas de *Fausto* : « Todos los que hacen esfuerzos para llegar a lo bueno, serán redimidos. »

Goethe había comprendido en qué dirección seguía la evolución de su tiempo, que es también el nuestro : hacia una civilización mundial, ensanchada por el advenimiento del nuevo mundo. Había proclamado cuáles serían las obligaciones éticas de esta nueva civilización : el reino del derecho y la tolerancia, o la paz. Había expuesto los hechos y había expresado el postulado ético correspondiente. Había anunciado que la próxima fase de la civilización sería determinada por la evolución americana, y había interpretado el dogma ético de esa fase en una forma que corresponde al postulado : « América para la humanidad. » Ha acertado tanto en la exposición de los hechos como en su ponencia sobre los más altos deberes de la civilización. Y ha legado esta tesis, como el fruto maduro de su sabiduría, a las nuevas generaciones de Alemania y a la humanidad entera.

Digitized by Google

INDICE

INTRODUCCIÓN

El carácter de la literatura alemana. — El origen del idioma y del estado alemanes. — El origen del historismo actual. — El folklore alemán precristiano. — Las epopeyas cristianas de la literatura antigua alemana. — La edad media, la epopeya y la poesía lírica caballerescas y la epopeya folklórica. — El renacimiento y la novela « picaresca ». — Las grandes corrientes del siglo XIX............ 1

PRIMERA PARTE

LOS PRECURSORES DE LA ÉPOCA MODERNA

CAPÍTULO I

KLOPSTOCK

Situación espiritual e institucional creada por la guerra de Treinta años. — Descomposición progresiva de la unidad nacional. — Las universidades como centros de la vida intelectual y del patriotismo unitario. — Las discusiones entre Gottsched y « los Suizos ». — Publicación de los primeros cantos de *El Mesías*. — La personalidad literaria de Klopstock. — Sensibilidad religiosa, sentimiento histórico y unitario de la nacionalidad, amor a la naturaleza, nueva técnica del verso y renovación del lenguaje. — La muerte de Klopstock..................... 17

CAPÍTULO II

LESSING

Biografía de Lessing. — Primer período : crítica literaria negativa. — La nueva doctrina estética : los límites entre la pintura y la poesía ; investigación sobre la doctrina griega del teatro ; el siglo de oro español ; Shakespeare ; el dogma del teatro nacional de ideas y combate. — Su obra de dramaturgo. — Especulaciones metafísicas.. 24


Digitized by Google

CAPÍTULO III

HERDER

Su biografía. — Erudición teológica. — Estudios sociológicos sobre el origen de la religión cristiana. — La civilización griega. — La personalidad de Jesús. — La teoría de la evolución histórica. — Importancia del folklore como documento histórico. — El mito de carácter épico. — La poesía lírica folklórica. — Traducciones de poemas folklóricos y del *Mio Cid*. 37

SEGUNDA PARTE

ORIGEN Y FORMACIÓN DE LA ÉPOCA MODERNA

CAPÍTULO IV

GOETHE Y EL MOVIMIENTO DE 1770

La situación espiritual e institucional hacia 1750. — El movimiento de 1770. — Biografía de Goethe. — Su niñez y juventud. — Retratos literarios de Goethe. — Primeras publicaciones sobre el arte gótico y el misticismo cristiano. — Himno a la Naturaleza. — El *lied*. — *Goetz von Berlichingen*. — *Werther*. — *Egmont*. — La personalidad de Goethe. — Lenz, Klinger y Wagner. — El movimiento de Goettingen. — Schiller, su vida y sus primeras publicaciones: *Los brigantes y Don Carlos*. — Su amistad con Goethe. — La edad madura de Goethe. — *Ifigenia y Torcuato Tasso*. — La obra científica de Schiller como historiador y filósofo. — Su trilogía *Wallenstein*. — *La novia de Messina*. — La vejez de Goethe. — Obras didácticas y novelas utópicas. — El significado de *Fausto*. — Opiniones políticas y económicas de Goethe. — Su influencia literaria y los principios de su influencia políticosociológica 42

CAPÍTULO V

HOELDERLIN

Los problemas ideológicos. — Las doctrinas de la evolución histórica y del panteísmo. — El concepto de las civilizaciones helénica y cristiana. — Biografía de Hoelderlin. — Primer período de su actuación. — La novela *Hypérion*. — Filosofía de la historia y civilización helénica. — Segundo período. — Renovación de los conceptos históricos sobre la antigüedad griega. Dionisos. — Misión divina de los «héroes». — Síntesis entre el evolucionismo y el panteísmo y entre el helenismo y el cristianismo. — El destino de la humanidad y la situación actual de nuestra civilización. — El drama *Empédocles*. — Poesía lírica. 73

CAPÍTULO VI

NOVALIS

El concepto emocional e irracional del Universo. — Las doctrinas panteísta y evolucionista. — Cristianismo y helenismo. — Wackenroder y la estética cristiana. — Tieck. — Los hermanos Schlegel. — Primera escuela romántica. — Novalis.

Digitized by Google

— Su vida. — El misticismo práctico. — La interpretación místicometafísica del Universo. — El cristianismo como factor histórico y como verdad eterna. — La Eucaristía y el juicio final. — La doctrina de la supremacía del poder espiritual. — Estética mística y simbolista. — El alma de los paisajes. — Carácter musical del arte. — La doctrina de la ópera poética. — La obra poética de Novelis. — La flor azul 90

CAPÍTULO VII

KLEIST

Extensión del movimiento literario a la nación entera. — La segunda escuela romántica. — Clemens Brentano. — Achim von Arnim. — El folklore nacional. — Josef barón von Eichendorff. — Heinrich von Kleist. — Su vida. — Su temperamento emocional. — Influencia de Novalis. — El ideal de la tragedia griega. — *Penthesilea*. — *La Catalina de Heilbronn*. — *La batalla de Hermann y El príncipe de Hamburgo*. — El novelista. — Gloria póstuma 109

CAPÍTULO VIII

JEAN PAUL

Su vida. — La novela *Hesperus*. — Carácter de su humor. — Estilo metafórico. — Sentimiento extático de la naturaleza. — Psicología de las emociones. — Doctrina jacobina. — Melancolía y utopía. — La resignación y la vida solitaria. — Los ingenuos. — Su influencia póstuma 129

CAPÍTULO IX

E. T. A. HOFFMANN

Su vida. — Músico, pintor, jurisconsulto, novelista y bohemio. — Criterio de músico en la psicología. — Técnica de pintor. — Humorismo y caricatura. — Problemas románticos de psicología. — Técnica literaria. — *El gato Murr*. — Su influencia 143

CAPÍTULO X

HEBBEL

El individuo y la colectividad. — El « héroe » y las masas. — Los « hiperbólicos ». — Grabbe. — Hebbel. — Su vida. — La misión metafísica del héroe histórico y el antagonismo metafísico entre el hombre y la mujer. — *Judith*. — *Maria Magdalena*. — Segunda jornada de su vida. — *Herodes y Mariamne*. — *Gyges y su anillo*. — La trilogía : *Los Nibelungos*. — Muerte prematura 154

CAPÍTULO XI

BUECHNER

El naturalismo en el movimiento de 1770. — El naturalismo y la crítica social. — Vida de Buechner. — Doctrinas políticas y estéticas. — La tragedia *Woyzek*. — Influencia póstuma 172


Digitized by Google

CAPÍTULO XII

OTTO LUDWIG

Principios románticos. — Su vida. Estudios teóricos sobre el drama y la novela. — El naturalismo literario. — La tragedia *El guardabosque*. — El ambiente local y el oficio como factores determinantes de los caracteres. — La novela *Entre cielo y tierra* 178

CAPÍTULO XIII

GRILLPARZER

La situación espiritual en Austria. — La vida del poeta. — Las tragedias del ciclo griego. — La psicología de Grillparzer. — El arte de la motivación minuciosa y « el momento psicológico ». — El carácter austriaco de sus personajes griegos. — *El sueño es vida*. — La filosofía de la resignación. — La psicología del ambiente y de los conflictos de raza o clase. — Las tragedias austriacas y el refinamiento del análisis psicológico. — Carácter austriaco de su obra 185

TERCERA PARTE

TERMINACIÓN PROVISORIA Y PRIMER APOGEO DEL MOVIMIENTO MODERNO

CAPÍTULO XIV

LOS ÚLTIMOS ROMÁNTICOS

Literatura de vanguardia y literatura artística. — Fraccionamiento y especialización del movimiento romántico. — Filología, historia, filosofía, etc., románticas. — Uhland. — Lenau. — Chamisso. — De la Motte-Fouqué. — Immermann. — Platen. — Reacción contra el romanticismo. — El dogma de la forma soberana ... 198

CAPÍTULO XV

HEINRICH HEINE

Los « artistas » sintéticos y eclécticos. — *Impresiones de viaje*. — El *lied*. — Ideologías contradictorias y la forma artística. — Publicista internacional. — Publicaciones sobre Alemania y Francia. — La mediocridad de la época. — Obras satíricas. — Doctrina política. — Situación en la evolución alemana y en la mundial 216

CAPÍTULO XVI

LA LITERATURA Y LA EVOLUCIÓN POLÍTICAS

Las ideas políticas del joven Goethe. — Las ideologías utópicas laica y mística. — Las guerras napoleónicas. — La literatura del levantamiento unitario nacional.


Digitized by Google

— La literatura revolucionaria y la conservadora. — 1848-1866. — La doctrina política de Heine. — Bismarck y Goethe. — El estado federal alemán. — Adhesión de la literatura al nuevo estado 241

CAPÍTULO XVII

RICHARD WAGNER

La evolución de los conceptos sobre el teatro griego. — Lessing y la doctrina del teatro nacional. — Schiller sobre el carácter musical y coreográfico del teatro griego. — La doctrina de Hoelderlin sobre el mito, sobre la actuación de los héroes y sobre la finalidad del teatro moderno. — La estética simbolista y musical de Novalis. — La ópera como forma ideal del drama. — La teoría del drama musical por Otto Ludwig. — La vida de Richard Wagner. — Los elementos doctrinarios. — La revolución social. — La conversión al misticismo. — La letra de *Tristán* y el texto de los *Himnos a la Noche* por Novalis. — Carácter del drama musical. — Las novelas de Wagner. — Su situación en la evolución alemana y en la mundial 260

CAPÍTULO XVIII

LOS REGIONALES

Carácter general de la literatura regional. — Sus antecedentes. — Immermann. — Moerike. — Las formas del *Roman* y de la *Novelle*. — Keller. — C. F. Meyer. — Storm. — Anzengruber. — Fontane. — La literatura regional y el movimiento naturalista de 1890 268

CUARTA PARTE

EL PERÍODO ACTUAL

CAPÍTULO XIX

FRIEDRICH NIETZSCHE

La vida de Nietzsche. — Su amistad con Richard Wagner. — *El nacimiento de la tragedia*. — La ruptura con Wagner; sus causas. — Las ideologías de Hoelderlin y Novalis. — Sociología analítica y positivista. — La política interior y exterior de los países civilizados. — La doctrina del héroe. — El carácter del « superhombre ». — Afirmación o negación de la vida. — *Zarathustra*. — Las poesías de Nietzsche 314

CAPÍTULO XX

GERHART HAUTMANN

La situación literaria hacia el año de 1890. — Las influencias de Zola y de Ibsen. — El problema económico y el partido obrero. — Materialismo y positivismo. —



Espíritu utilitario. — El naturalismo. — Los estrenos de la *Escena libre*. — Hauptmann. — Su vida. — El drama social *Vor Sonnenaufgang*. — *Los tejedores*. — La tragedia de los humildes. — Acentos misticoreligiosos. — La vuelta al romanticismo : *Hannele*. — *El arriero Henschel*. — *Manuel Quint*, novela de análisis místico. — *Primavera griega* 346

CAPÍTULO XXI

LA TRANSICIÓN DEL NATURALISMO A LA ACTUALIDAD

La doctrina del naturalismo. — Crítica de esta doctrina. — Función histórica de los movimientos naturalistas. — Frank Wedekind. — Su doctrina social. — Técnica naturalista con fines de simbolismo. — Los prototipos de la vida actual. — Poesía lírica. — Richard Dehmel. — El problema económico. — Concepto cósmico del amor. — Detlev barón von Liliencron. — La obra negativa del naturalismo. — Su obra constructiva. — Restablecimiento de la tradición literaria. — Ampliación del concepto literario por la generación siguiente 362

CAPÍTULO XXII

RAINER MARÍA RILKE

El método histórico y la crítica de la actualidad. — La reacción contra el naturalismo. — Vida de Rilke. — El alma de las cosas y de lo pasado. — Sensibilidad e ideología místicas. — Retratos poéticos. — Poesía católica 373

CAPÍTULO XXIII

STEFAN GEORGE

Renovación del lenguaje poético. — Su vida. — *Blätter für die Kunst*. — Los héroes. — Poemas de amor. — Poesía impersonal. — Retratos poéticos. — La contemplación de la vida. — Actitud esotérica 386

CAPÍTULO XXIV

HEINRICH MANN Y THOMAS MANN

El restablecimiento de la tradición literaria. — El momento europeo de 1890. — El ambiente anseático. — Heinrich Mann. — Su subjetivismo eruptivo. — Fealdades y menejras. — Expresionismo. — *Diana, Minerva y Venus*. — Las novelas satiricosociológicas. — Novelista y tribuno : Goethe y Voltaire. — La novela *Entre las razas*. — Thomas Mann. — El humorista, — *Los Buddenbrooks*. — *Su alteza real*. — *Confesiones de un estafador*. — Actuación política : Goethe y Tolstoi 400

CAPÍTULO XXV

LOS EXPRESIONISTAS

Theodor Daeubler: La doctrina del expresionismo. — Elsa Lasker-Schueler: Expresionismo sentimental. — August Stramm : Expresionismo ideológico. — Ernst


Digitized by Google

Barlach: El drama visionario de crítica social. — Fritz von Unruh: La influencia de Kleist. — Ernst Toller: Misticismo sentimental y crítica social. — Walter Hasenclever: El problema de las generaciones. — Nómina de autores contemporáneos 416

EPÍLOGO

LA ACTUALIDAD

El carácter de la literatura alemana y su evolución a través de los siglos. — Los problemas de la vida contemporánea y el movimiento de 1890. — El problema de la forma estética. — El historismo y la unidad de estilo. — Naturalismo, simbolismo, impresionismo, expresionismo y « nueva objetividad ». — La tradición en la época moderna. — La situación económica. — El neologismo. — Goethe. — El examen sociológico de nuestra época. — La máquina y el crédito. — Las migraciones interiores e intercontinentales. — El advenimiento del nuevo mundo en la civilización europea. — El significado ètico de América. — El derecho y la humanidad 433

Digitized by Google